REVUE UNIVERSELLE

DES

ARTS.

F. 14

BRUXELLES
IMPRIMERIE DE A. LABROUE ET COMPAGNIE,
36, rue de la Fourche.

REVUE UNIVERSELLE

DES

ARTS

PUBLIÉE PAR

PAUL LACROIX (BIBLIOPHILE JACOB).

TOME HUITIÈME. — 1858.

PARIS
VEUVE JULES RENOUARD, LIBRAIRE,
RUE DE TOURNON, 6.

1858

LIBRARY
MAY 3 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

N
2
R47
t.8

COMMENT LES GRAVEURS ONT INTERPRÉTÉ

LES ŒUVRES DE NICOLAS POUSSIN.

Nicolas Poussin est, sans contredit, le plus grand artiste que la France ait le droit de nommer; c'est même un des hommes qu'elle doit, avec raison, compter au nombre de ses plus illustres enfants. Peintre en naissant, poursuivi de tous les tracas qu'enfante la misère, détourné de son goût par sa famille, Poussin parvint à surmonter tous ces obstacles et à rompre les chaînes qui arrêtaient son élan. Nous laissons pour le moment, à quelqu'un de plus compétent, le soin de nous faire connaître cette existence, que nous tenterons peut-être un jour d'esquisser; nous nous contenterons aujourd'hui d'envisager cet éminent artiste sous un point de vue nouveau; nous voulons essayer de dire comment les graveurs ont compris et ont rendu ses œuvres; nous voulons chercher à montrer l'importance de la gravure comme moyen de reproduction, et, si nous parvenons à convaincre nos lecteurs, notre but sera pleinement atteint.

I

Il y a pour le graveur deux manières de se rendre digne de passer à la postérité : la première, en faisant des œuvres originales, et alors le graveur se rapproche beaucoup du peintre; la seconde, en traduisant fidèlement et avec intelligence les œuvres des peintres. Jean Pesne, né en 1623, mort en 1700, s'attacha à la seconde manière que nous venons d'indiquer, et y réussit avec un talent bien rare; les reproches que lui font quelques biographes nous semblent exagérés; il est impossible, en effet, de ne pas reconnaître que cet artiste était un graveur habile; s'il ne croise pas ses tailles avec la même symétrie que Nanteuil, si son burin est plus dur que celui de Gérard Edelinck, si son maniement d'outil est trop uniforme, ces défauts disparaissent lorsqu'on examine ses œuvres avec attention, et on n'est point

tenté de les lui reprocher. Cela n'est-il pas dû à la prodigieuse habileté avec laquelle il traduit le peintre qu'il veut graver? Ainsi, pour ne pas sortir du sujet que nous nous sommes proposé d'étudier, est-il moyen de penser un instant au travail de Jean Pesne quand on contemple *le Ravissement de saint Paul* ou *les Sept Sacrements?* N'est-on pas transporté devant le tableau même, et ne retrouve-t-on pas Poussin tout entier dans ces estampes : Poussin avec sa pensée, Poussin avec sa science, Poussin, en un mot, avec tout son génie?

Pourquoi donc demander à Jean Pesne une netteté de burin et une finesse de pointe qu'il ne lui était pas donné de posséder, quand on trouve en lui le talent le plus merveilleux pour reproduire le maître qu'il traduit, et pour en comprendre les plus sublimes inspirations? N'a-t-il pas atteint, en effet, le comble de l'art en interprétant parfaitement son modèle, et n'a-t-il pas ainsi pleinement atteint le but auquel il tentait d'arriver?

L'examen attentif de quelques-unes de ses estampes prouvera même qu'il n'a pas toujours négligé le maniement de l'outil, et qu'il a su parfois réunir ces deux qualités, si rares chez le même artiste, d'interprète habile et de savant graveur. Prenons à témoin *le Ravissement de saint Paul :* nous y trouverons une pureté de lignes, une science de dessin et une harmonie de couleurs surprenantes. M. Denon dit dans sa notice sur Gérard Audran, à propos d'une estampe de ce maître, « qu'il semble que la pointe et le burin soient venus, à chaque instant, au secours l'un de l'autre, comme les différentes teintes sous le pinceau du peintre.» Il nous semble que cette phrase, destinée évidemment à Gérard Audran, pourrait presque s'adresser avec autant de justesse au *Ravissement de saint Paul,* gravé par J. Pesne. Il est impossible, en effet, de rendre avec plus de noblesse la tête de ce saint allant recevoir la récompense divine que lui ont méritée ses actions sur la terre; la confiance y est mêlée à l'extase, et les anges songent au précieux fardeau qu'ils supportent; chaque personnage pense et vit dans cette composition, et Pesne a donné à chacun le sentiment que Poussin avait su y imprimer. Considérons maintenant une estampe d'un autre genre, *le Triomphe de Galathée,* par exemple, et voyons si Pesne a moins bien traité cet autre sujet. Lorsque Poussin traitait des sujets pieux, il donnait à toute sa composition un caractère austère de

piété et de recueillement; lorsque, au contraire, il s'adresse aux divinités païennes, il donne à ses tableaux un aspect flatteur et enjoué; et il sait composer, après qui que ce soit, un tableau avec une originalité et une verve nouvelles. Raphaël avait composé un *Triomphe de Galathée,* tableau sur lequel il avait épuisé tout son génie (1); malgré cela, Poussin sut encore traiter le même sujet d'une façon absolument différente et cependant aussi sublime. Raphaël rassemble toute sa composition autour de Galathée : il la représente sur une conque, entourée de quelques Amours, et fêtée par des tritons et des néréides. Poussin nous montre Galathée accompagnée de deux nymphes; Neptune est debout à côté du char de la déesse; l'onde est en fête; de petits génies voltigent au-dessus de la tête de Galathée, les uns répandent des fleurs, d'autres lancent des flèches; la gaieté et la fraîcheur respirent dans tout le tableau, et chaque partie du tableau est indispensable pour que la composition soit parfaite; Marc-Antoine Raimondi a gravé avec grande habileté le dessin de son maître Ra-

(1) Qu'on nous permette ici une légère digression à propos du *Triomphe de Galathée* de Raphaël. Une note manuscrite de Mariette nous indique une épreuve de cette planche entièrement retouchée par le peintre lui-même; elle est aujourd'hui au Cabinet d'Estampes de Vienne, et voici la description qu'en donne P.-J. Mariette : « Les Tritons et les Néréides accompagnant le triomphe de Galathée. Ce sujet, que Raphaël a peint dans une loge du palais Chigi, à présent le petit Farnèse, à Rome, est encore une des plus belles estampes de Marc-Antoine, et des plus considérables de son œuvre; elle est gravée d'une manière tendre et mollette et les contours fort précis; les belles épreuves en sont toujours chères, mais celle-cy est d'un prix inestimable; Raphaël a pris soin de la retoucher à la plume avec une patience merveilleuse, et il n'y a presque pas un endroit où il n'ait travaillé, surtout dans les passages des ombres à la lumière; il s'y est servi de points pour rendre les ombres plus étendues et donner en mesme temps aux objets plus de rondeur; d'un autre côté, si l'on examine les contours, on trouvera aussy qu'il ny en a presque pas un seul qu'il n'ait corrigé; les uns sont augmentés, d'autres diminués, suivant qu'il étoit necessaire pour les rendre plus élégants; enfin, il n'y a qu'a jetter les yeux sur cette estampe et l'on conviendra qu'il ne se peut rien de plus parfait... » Mariette ajoute en note : « J'en ay veu une épreuve dans la collection de Malvasia, où les mêmes corrections avaient été faites à la plume, mais d'une manière plus savante et plus artiste, et en même temps moins soignée; cette conformité des mêmes changements faits aux mêmes endroits dans deux épreuves différentes est très-singulière, d'autant plus que tout ce qui étoit reformé l'étoit avec goût et avec beaucoup de jugement. Je ne sçais ce que sera devenue cette épreuve. M. d'Hohendorff l'avoit eue et je n'ay jamais pu scavoir de sa veuve ce qu'elle en avoit fait. »

phaël; Jean Pesne a gravé la composition de Poussin, et ici le graveur français n'est pas inférieur à l'artiste italien; la gravure de Pesne est pleine de limpidité, de joie, d'air et de soleil; les tons clairs et doux ont fait place aux tailles sages et sévères des *Sept Sacrements*, et on sent respirer sous le cuivre l'âme de chaque personnage; le tableau de Poussin est reproduit dans toute son intégrité, et aucun artiste, croyons-nous, n'était plus capable de le bien rendre.

Est-il maintenant bien nécessaire d'examiner plus longuement l'œuvre de Jean Pesne? ne suffit-il pas d'avoir pris deux sujets d'un genre absolument différent, pour reconnaître dans cet artiste un des reproducteurs les plus habiles et un des graveurs les plus savants de notre école française? Le *Testament d'Eudamidas*, plusieurs Sainte Famille pourraient encore être examinés avec soin et en détail, mais ces œuvres d'une beauté sublime ne sauraient, croyons-nous, donner une plus juste idée du talent de Pesne que les deux estampes que nous venons de citer. Le graveur sut profiter des conseils que lui donna évidemment Poussin; il arriva, avec la puissante aide de ce grand artiste, à une réputation justement méritée, et d'autant plus difficile à obtenir, qu'il n'était pas le seul à s'attacher presque exclusivement à reproduire les œuvres de Poussin.

Un artiste italien, Pierre del Pò, né en 1610 et mort en 1692, voulut aussi multiplier les œuvres de Poussin; il grava un grand nombre de ses tableaux, et lui aussi péchait un peu par le procédé; il s'inquiétait assez peu de la netteté de la taille ou de la rondeur du trait; il ne se préoccupait que de la pensée du peintre, et cette pensée guidait continuellement sa pointe ou son burin. Le grand nombre des estampes que Pierre del Pò grava d'après Poussin contribua beaucoup à la gloire et à la réputation du peintre français : elles propagèrent en Italie, de même que les gravures de Jean Pesne en France, les œuvres les plus capitales du peintre des Andelys. Une profonde réflexion, une philosophie absolue, règnent dans les œuvres du peintre français; c'est toujours une pensée plutôt qu'une action qui domine dans ses tableaux; toujours l'idée préside à la composition, et souvent même elle est tellement apparente, qu'elle préoccupe uniquement le spectateur; or, les estampes de del Pò ont précisément les mêmes qualités; la pensée seule transpire, et la négligence de la gravure n'est pas

sensible. Il est difficile d'être moins habile dans le travail, plus sec dans l'exécution, que dans le *Saint Paul enlevé au troisième ciel par les anges;* mais aussi est-il possible de rendre avec plus de science ce groupe d'anges enlevant saint Paul vers les cieux, et le transport de ce saint plein de la joie la plus pure et la plus vraie? Ce qui, dans ce tableau, est surtout sublime, là où sont tout le génie et toute la pensée du peintre, c'est dans cette épée et dans ce livre, seuls vestiges du passage du saint sur la terre. Quoi de plus beau et de plus profond? Saint Paul semble s'être dépouillé de tout ce qui l'attachait à la terre pour paraître devant Dieu; nulle part ailleurs, la béatitude n'a été plus complétement exprimée. Pierre del Pò a gravé cette composition avec un certain ton de rudesse qui, loin de nuire à l'effet, rend cette situation encore plus pathétique. Il a si bien compris l'idée de Poussin, qu'il a porté toute l'attention sur la tête du saint et sur ses insignes terrestres; et, s'il a négligé à dessein les accessoires, c'est seulement pour attirer davantage l'attention sur l'objet principal.

Là surtout où l'on peut le mieux apprécier la supériorité de Pierre del Pò sur les autres graveurs de Poussin, c'est lorsqu'un artiste d'un grand talent se trouve avoir gravé la même pièce que lui; on voit alors que le maniement large et savant de l'outil absorbe souvent l'artiste, et ne lui laisse pas la liberté d'imiter assez scrupuleusement son modèle.

La *Sainte Françoise* de Poussin a été gravée par Gérard Audran et par Pierre del Pò; l'un et l'autre ont exécuté cette planche à peu près dans les mêmes dimensions, et personne, certes, n'est tenté de ne pas accorder le plus grand talent de graveur à Gérard Audran; selon nous, Pierre del Pò lui est, ici, aussi supérieur pour l'expression qu'il lui est inférieur pour l'exécution : Le Vice, terrifié par l'apparition subite de la Vierge à sainte Françoise, est rendu, dans les deux estampes, d'une manière tout à fait différente. Gérard Audran a, pour ainsi dire, ennobli la tête de cette Furie emportant sa victime sur ses épaules, tandis que del Pò, comprenant mieux la pensée du maître, a rendu cette figure avec toute l'horreur et toute l'ignominie qu'y avait attachées Poussin. C'était l'opposition du noble et du hideux qu'il fallait tracer. Gérard Audran ne paraît pas l'avoir suffisamment compris; il a su, au reste, prendre une revanche éclatante, lorsqu'il grava *le Temps faisant enfin rendre justice à la Vérité,* ce tableau si su-

blime et si vrai sur une toile de Poussin, cette image de sa vie entière, toute pleine de désillusions et d'infortunes; c'est alors qu'il emploie tout son génie à reproduire cette œuvre splendide, c'est alors qu'il prouve tout son savoir à unir la hardiesse du burin à la noblesse de la pensée. Voyez encore son *Narcisse endormi,* quelle largeur d'exécution, quelle finesse d'expression! voyez cet Amour tenant une torche et regardant une flèche tombée à ses pieds; voyez Narcisse endormi sur le bord d'une eau dans laquelle il vient de se mirer. Est-il possible de pousser plus loin l'art du graveur? peut-on retracer avec des tailles plus simples une composition aussi grandiose? mais voyez aussi la couleur que Gérard Audran a donnée à toute cette estampe; reproduit-elle bien l'aspect des tableaux de Poussin? n'y a-t-il pas plutôt quelque analogie avec la couleur flamande? peut-on, quand on a vu quelques tableaux de Poussin, se figurer une teinte si claire et si brillante? n'est-on pas bien plutôt habitué à voir Poussin sacrifier à la pensée toute sa composition et se soucier quelquefois même trop peu de la couleur? Ne poussons pas plus loin notre blâme, et admirons sans critiquer une toute petite estampe faite sans bruit, sans éclat; disons que *le Mariage de la Vierge et de saint Joseph,* que Gérard Audran grava d'après un dessin de Nicolas Poussin, est plein de noblesse et de grandeur. G. Audran, dans cette estampe, a su laisser de côté son génie propre. Il a su complétement s'identifier avec son modèle, et, cette fois aussi, il a réussi à rendre merveilleusement Poussin : avec quelques traits d'une pointe fine et délicate, il a tracé cette composition si vaste, et cependant circonscrite dans un tout petit cadre, et, malgré ce peu d'étendue, il a su donner à son estampe toute la grandeur et toute la verve que renfermait le dessin du maître.

Si nous avons été peut-être un peu sévère pour Gérard Audran, nous allons ralentir notre rigueur en parlant d'une femme qui, par son talent, peut dignement trouver place à côté des artistes que nous venons de nommer. Cette femme se nommait Claudine Baussonnet-Stella; elle était nièce du peintre Jacques Stella, chez lequel elle apprit les principes du dessin; née à Lyon en 1634, elle mourut à Paris en 1697. On a une certaine peine à se figurer qu'une femme puisse habilement interpréter le génie de Poussin; le plus grand nombre de celles qui ont étudié et pratiqué les beaux-arts ont presque toujours adopté un genre

facile et gracieux qui convient mieux à leur sexe; il faut, en effet, une certaine éducation première, un certain instinct sérieux pour comprendre pleinement la sublimité des œuvres de Poussin; or, on n'est guère habitué à trouver chez les femmes cette maturité d'esprit, cette science de compréhension poussée aussi loin, et cela plaide d'autant plus en faveur de Claudine Stella. Nous avons sous les yeux une *Sainte Famille* dans laquelle des anges apportent des fleurs à l'enfant Jésus assis sur les genoux de sa mère; on voit dans cette estampe respirer tous les personnages de l'esprit le plus pur et le plus vrai; et, quoique ne partageant pas en tout point l'opinion de Wattelet, qui dit « qu'aucun homme n'a saisi comme elle le véritable caractère du Poussin, » nous sommes cependant tenté d'ajouter avec lui « qu'aucun graveur n'est parvenu comme elle à indiquer la couleur de ce maître. » Voyons Claudine Stella en concurrence avec Nicolas Poilly; nous apprécierons mieux les qualités de la femme. N. Poilly, artiste d'un talent fort réel, a gravé, d'après Poussin, de même que Claudine Stella, une *Sainte Famille* qui fut publiée *Typis N. Langlois, via Jacobœâ sub signo Victoriæ*. Ici donc, ces deux graveurs sont en présence, et Poilly a sur Claudine Stella le privilége d'une plus grande réputation. Cependant, après un examen approfondi, il est impossible de ne pas avouer que Claudine Stella lui est supérieure en tout point. Poilly a donné à la Vierge une tête ronde et pleine, des yeux vifs et brillants; il lui a fait les lèvres grosses; en un mot, il a modelé une Vierge mondaine et fort peu dans le goût des vierges calmes et sévères de Poussin. Claudine Stella, au contraire, a parfaitement compris l'expression de la tête de la Vierge; elle a imprimé sur son visage un air tranquille et serein, bien plus en rapport avec le génie de Poussin; elle a même su donner à sa gravure un ton de fraîcheur et de netteté qui convient absolument à l'œuvre du peintre. La suite de la Passion gravée par Claudine Stella et quelques autres pièces de cette habile artiste peuvent encore être consultées avec fruit; on trouvera toujours dans les estampes de cette femme artiste un sentiment, une expression, une couleur, admirables et d'une vérité parfaite.

Un parent de Poussin, son beau-frère, Giovanni Dughet, grava un très-petit nombre de pièces, mais il les grava toujours d'après Nicolas Poussin; l'œuvre de cet artiste n'est pas nombreux, mais

il est encore moins connu, et on lui attribue, assez à tort croyons-nous, quelques pièces dont il signe uniquement les dédicaces. Comment, en effet, attribuer au même artiste des pièces n'ayant aucun rapport de gravure entre elles, comme *les Sept Sacrements* (1) et *le Jugement de Salomon?* Les premières sont gravées d'une eau-forte fine et spirituelle, tandis que l'autre est traitée fort maladroitement au burin; mais, comme nous ne voulons pas discuter ici les autorités de ceux qui ont donné ces pièces à Jean Dughet, nous nous contenterons de juger les estampes que les historiens sérieux de la gravure lui ont généralement attribuées. Jean Dughet a fait preuve d'un véritable talent dans l'estampe qui représente *l'Assomption de la Vierge,* qu'il dédie *all. ill^ma^ mia sig^ra^ et padrona coll^ma^ la sig^ra^ Theodora del Pozzo devotissimo ser^re^ Giouanni Duquey*. Il y a dans cette estampe une entente de la physionomie qui prouve que cet artiste, vivant continuellement à côté de Poussin, avait bien compris son maître et savait traduire toutes les beautés de ses tableaux; la tête de la Vierge est pleine d'une candeur intelligente, et, si les plis de sa robe sont traités d'une manière un peu lourde et assez uniforme, on ne peut cependant en faire un grand reproche au graveur, puisque l'objet principal, la physionomie du tableau y est habilement rendue. Une autre composition, dont on attribue généralement la gravure à Jean Dughet, a cela de curieux, que c'est la seule fois qu'elle ait été reproduite; nous voulons parler du *Temps arrachant la Vérité à l'Envie et à la Calomnie*. Cette composition, tout à fait différente de celle qu'a reproduite Gérard Audran, est gravée avec une grande science; elle rend avec une certaine rudesse la couleur des tableaux de Poussin, et c'est peut-être, avec les gravures de Cl. Stella, une des estampes gravées d'après cet artiste, qui donne l'idée la plus juste de la couleur de ses tableaux.

Mais quittons ces hommes qui semblent avoir voué une partie de leur existence à la reproduction des œuvres de Poussin; interrogeons les riches portefeuilles que nous avons sous les

(1) C'est la première suite des *Sept Sacrements* que Giov. Dughet a gravée; elle avait été exécutée pour le chevalier del Pozzo; et plus tard N. Poussin reprit les mêmes compositions pour M. de Chanteloup M. Bouchitté dans son Etude sur Poussin a attribué à tort la gravure de ces deux suites à Jean Pesne et a critiqué sans assez de réserve cette première suite qui mérite à tous égards d'être admirée.

yeux, et tentons de formuler un jugement sur ces nombreux graveurs qui ont quelquefois reproduit les œuvres de Poussin sans s'attacher exclusivement à son génie. Occupons-nous, en premier lieu, du XVIIe siècle; nous interrogerons ensuite le XVIIIe, et, arrivant au nôtre, nous lui demanderons compte de la façon dont il a compris et interprété le maître.

Au XVIIe siècle, un grand nombre d'artistes reproduisent les œuvres de Poussin; les uns avec un vrai talent, d'autres avec habileté et adresse; d'autres enfin semblent avoir un parti pris de le défigurer. Occupons-nous d'abord des premiers et commençons par un artiste qui nous intéresse d'une façon toute spéciale; nous voulons parler du graveur Avice, qui n'a fait, à notre connaissance, que trois estampes, parmi lesquelles deux sont d'après Nicolas Poussin : *l'Adoration des Mages,* dont le tableau existe au musée du Louvre, et un *Groupe d'Amours jouant au bord d'une forêt*. Qu'on nous permette ici une légère digression. Tous les biographes disent que Poussin, jeune et sans ressource, fit connaissance, à Paris, d'un gentilhomme poitevin, qui l'emmena dans le château de sa mère, que cette femme le reçut tellement mal, qu'il fut forcé de revenir à Paris, « et que, n'ayant pas de quoi faire les frais de son voyage, nous dit Felibien (IV, 7), il fut contraint de travailler pour la province pour s'entretenir, tâchant peu à peu à s'approcher de Paris. » Avice était Poitevin et d'une famille noble, comme l'indiquent plusieurs actes retrouvés récemment dans les archives du Poitou, et la supposition que nous soumettons à nos lecteurs est que ce jeune homme, qui fait à Paris la connaissance de Poussin et l'emmène en Poitou, pourrait fort bien être cet Avice. Si cette opinion pouvait être appuyée d'autres preuves, on découvrirait peut-être, dans quelque vieux château du Poitou, des œuvres de Poussin inconnues jusqu'à ce jour; nous livrons notre hypothèse à quelque Poitevin curieux de l'histoire des arts dans son pays. Ce tableau du Louvre, *l'Adoration des Mages,* a eu du bonheur, car un autre graveur sur lequel on connaît fort peu de détails biographiques, Benoît Thiboust, n'a gravé que cette seule pièce d'après Poussin et s'en est acquitté avec talent; il n'a reproduit qu'une partie du tableau, mais il a su donner à sa gravure le ton et l'expression que l'on est habitué à trouver généralement dans les œuvres de Poussin, et, à travers une certaine inhabileté de gravure, on

reconnaît un artiste savant et consciencieux. Un autre graveur qui, de même que les deux précédents, a donné à la Vierge une physionomie fort heureuse, Sébastien Vouillemont, grava une *Sainte Famille* qui mérite de grands éloges; elle est gravée simplement, modestement, et, quoique le dessin laisse quelque peu à désirer, on ne peut rien demander de plus à l'artiste au point de vue de la reproduction; chaque figure a bien le cachet de noblesse qui lui convient. Nous arrivons à un artiste qui a rempli, dans *la Peste d'Azoth,* les deux conditions de reproducteur habile et de savant graveur; il se nommait Jean Baron et était de Toulouse; or, cet artiste, dont nous ne connaissons qu'un fort petit nombre de pièces, a rendu l'œuvre de Poussin avec un talent surprenant; sa gravure a un aspect frais et doux qui sied parfaitement à la composition; tous les personnages ont la physionomie qui leur convient, et nous croyons impossible de rendre avec plus de bonheur ce tableau de Poussin; chaque plan est indiqué avec précision, chaque groupe se trouve bien à sa place; en un mot, tout concourt pour faire de cette estampe une des meilleures qui aient été gravées d'après Poussin.

Jean Couvay grava, d'après Poussin, le *Martyre de saint Barthélemy;* sa manière large de croiser les tailles ne convient pas absolument aux tableaux du maître, cependant il a si bien su exprimer les sensations diverses qu'éprouvent les spectateurs d'un supplice, et il dédie le *Martyre de saint Barthélemy* d'une façon si humble et si respectueuse à Poussin, qu'on est tenté de lui pardonner; il s'exprime ainsi : *Hujusce bracteæ scalptvram clarissimo celeberrimo viro D. D. Poussin dat, dicat, donatqve, vel potius qd. pœnicillo expressit, scalpro rependit, et priuati juris opus jubet esse publici, omnesqve ad stupendæ artis spectaculum admittit ejus cultici dedissimus J. Couuay.* Tout à côté de Jean Couvay doit trouver place Claude Mellan, le graveur qui a le plus abusé de la gravure à une seule taille; cet artiste a gravé trois pièces d'après Poussin, et ce sont trois frontispices pour des ouvrages imprimés au Louvre, une Bible, les œuvres d'Horace et celles de Virgile; Poussin a représenté ce dernier vieux et fatigué par ses longs travaux; il reçoit d'Apollon la récompense que lui ont méritée ses œuvres poétiques; ces deux personnages sont rendus avec un rare talent, et, dans la gravure de même que dans le dessin, leurs physionomies semblent inspirées; si l'on veut se figurer le vrai poëte,

rien, ce nous semble, n'est plus capable d'en donner une juste idée que cette composition, et en mettant de côté cette uniformité de tailles qui déplaît au premier abord, il faut être juste et dire que les trois estampes gravées par Cl. Mellan d'après Poussin reproduisent fort habilement les dessins du maître.

Il est une composition qui, gravée deux fois par des artistes d'un talent assez analogue, a été fort heureusement rendue : *Phaéton demandant à Apollon la conduite de son char*. Nicolas Perelle et, après lui, l'Italien Cesare Fantetti ont gravé ce tableau; Nicolas Perelle, qui avait peu l'habitude de traduire les grands maîtres, a un peu subi l'influence de son temps; ses contemporains, élèves ou amis de Simon Vouet, gravaient tous dans le genre le plus convenable pour reproduire les tableaux de cet artiste; ils aimaient, comme S. Vouet, ces oppositions brusques de l'ombre à la lumière, et Poussin, qui n'avait que de bien loin en bien loin quelque réminiscence de cette manière quelque peu pittoresque, ne s'accommodait guère de ce genre de gravure; cependant Perelle et Fantetti surent assez comprendre le talent de Poussin pour graver ce tableau avec esprit; et, quoiqu'ils aient laissé transpirer quelque peu cette manière brusquée, ils ont su donner à chaque tête une expression intelligente et vraie qui contribue fort à faire admirer Poussin. A la même époque, un habile graveur à l'eau-forte, Remy Vuibert, reproduisit, d'après Poussin, *l'Ensevelissement du Christ;* il employa une pointe fine et légère, et parvint, au moyen de quelques traits, à reproduire fort exactement la physionomie générale du tableau.

Se trouve-t-il encore, après les quelques artistes que nous venons de citer, des graveurs qu'on puisse mettre au nombre des habiles reproducteurs de Poussin? ou bien allons-nous être contraint de nous occuper d'un certain nombre d'artistes qui n'ont que bien imparfaitement compris tout le génie du maître auquel ils s'attachaient? Jetons un regard en arrière et voyons si Louis de Chastillon, Gérard Edelinck et Guillaume Chateau ont gravé avec quelque intelligence les œuvres de Poussin; commençons par L. de Chastillon et disons que *le Baptême de Jésus-Christ*, gravé avec une certaine rudesse de burin, est parfaitement dans le ton sombre et obscur du tableau; Chastillon a donné une physionomie assez riante à une certaine *Léda* se disposant à recevoir Jupiter,

qui s'avance dans l'eau sous la forme d'un cygne; cette estampe est gravée avec habileté; mais le graveur a négligé un peu trop le dessin, et la Léda ressemble trop aux femmes bien charnelles que Jordaens aimait à peindre dans ses tableaux.

On n'est généralement pas disposé à trouver médiocres les œuvres de Gérard Edelinck; on souhaite bien plus généralement de les louer, et cependant, cette fois, nous allons blâmer une de ses plus belles estampes : *l'Annonciation;* si l'on ne lisait pas au-dessous de cette estampe : *N. Poussin pinxit,* on serait tenté d'en attribuer la peinture à tout autre artiste; le type de la figure de la Vierge est absolument faux, et le genre brillant que G. Edelinck emploie et qui lui réussit habituellement, ne convient nullement aux tableaux de Poussin; chez Poussin, l'idée domine tellement, qu'elle semble absorber complétement le peintre; or, dans cette estampe la couleur empêche totalement de se préoccuper de l'idée qui a guidé le peintre.

Nommons encore un artiste, et notre première liste sera close; si nous finissons par lui, ce n'est pas qu'il soit inférieur à ceux que nous venons de citer, mais bien parce que l'époque de sa naissance le veut ainsi; il se nommait Guillaume Chateau et signait souvent ses estampes : *G. Castellus del. et fecit.* Cet artiste a gravé un certain nombre de pièces d'après Nicolas Poussin, et il y a dans toutes ses estampes une couleur sombre qui ne nuit pas absolument à la reproduction des œuvres de Poussin; les types de ses personnages sont en général exactement rendus, et l'on se figure assez facilement l'aspect des tableaux de Poussin en regardant quelques estampes de ce graveur; il en est une surtout qui mérite de fixer notre attention : c'est *Moïse exposé sur les eaux.* Guillaume Chateau semble, dans cette estampe, avoir fait abnégation complète de son talent personnel pour s'identifier avec le maître qu'il reproduisait, et, cette fois aussi, il a réussi à faire un chef-d'œuvre; il a su donner, comme Poussin l'avait su faire avant lui, à cette femme agenouillée qui abandonne son enfant au cours du Nil, une physionomie pleine d'inquiétude et de désespoir. C'est à peine si elle ose jeter un regard sur son jeune fils qu'elle voit pour la dernière fois, et cet enfant lui-même, par un doux sourire, semble comprendre le malheur qui l'accable, et partager la douleur de sa mère; tout, dans cette estampe, fait présager un triste événement.

Sans quitter le XVIIe siècle, nous devons encore parler des artistes qui ont tenté de graver quelques tableaux de Poussin, et qui n'ont réussi que fort rarement à les reproduire habilement. Ceux-ci ne sont, hélas! que trop nombreux, et parmi eux nous devons ranger Étienne Gantrel, Jean Lenfant, Étienne Baudet, Antoine Garnier, Michel Natalis, Jean Nolin, Pierre Van Somer et un certain nombre d'autres qu'il n'est pas même utile de nommer. Ce qui manque à la plupart de ces artistes, c'est une connaissance approfondie du dessin, et, alors qu'ils reproduisent avec habileté les œuvres d'autres artistes, ils échouent complétement lorsqu'ils veulent s'adresser à celles de Poussin. Jean Lenfant, par exemple, qui a gravé avec une habileté surprenante, d'après Philippe de Champaigne et d'après lui-même, un grand nombre de portraits, n'a pas su tirer parti du *Saint Paul* de N. Poussin. Étienne Gantrel a gravé quelques pièces qui sont infiniment supérieures au *Saint François-Xavier ressuscitant une jeune fille,* qu'il a gravée d'après Poussin; le tableau que l'on admire au musée du Louvre est presque entièrement défiguré ici, et encore cette pièce est-elle celle que Gantrel ait le mieux réussie d'après Poussin. On ne peut nier le talent de Michel Natalis comme graveur; mais, lorsque l'on connaît *le Ravissement de saint Paul,* gravé par Jean Pesne, il est impossible de ne pas trouver, dans l'estampe de Michel Natalis, une froideur inconcevable. Un artiste qui grave habituellement avec les mêmes procédés que Michel Natalis, Étienne Baudet, a voulu graver à une seule taille *le Jugement de Salomon* et n'a pas été heureux; il a cherché à imiter Claude Mellan, qui, loin de réussir toujours, était cependant parvenu à traduire fort habilement les artistes d'après lesquels il gravait; mais Étienne Baudet, qui ne paraît avoir eu aucune habitude de cette sorte de gravure, est parvenu à ne faire rien qui vaille. Un certain artiste fort peu connu, Bouillard, grava d'une façon fort ordinaire, même assez incorrecte, *Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon;* mais l'aspect général du tableau paraît compris et bien rendu. Nous ne pouvons en dire autant de *l'Adoration des Bergers,* gravée par Jean Nolin, ni de la *Sainte Famille,* gravée par P. Van Somer; nous n'avons pu découvrir dans ces estampes rien qui ressemble à Poussin; la composition a même été à peine respectée. Si nous demandons à la pointe de Jean Verini et d'Antoine Garnier de nous tracer quelque œuvre de Poussin, nous trouve-

rons, dans l'un et dans l'autre, une telle pesanteur dans les mouvements, qu'il nous sera impossible de reconnaître, à travers ces formes lourdes et grossières, la moindre trace du génie de Poussin. Arrivons enfin à un artiste qui, s'il appartient par sa naissance au XVIIe siècle, se rapproche assez, par sa manière de graver, du XVIIIe; il s'appelait Bernard Picart, et a gravé plusieurs compositions de Poussin; nous n'y trouvons rien qui puisse nous rappeler le grand peintre; il n'y a que sécheresse et uniformité de ton, et, là où l'on s'attendrait à voir le graveur se laisser inspirer par les plus belles compositions, on ne trouve qu'une affreuse lourdeur et une désespérante monotonie; Bernard Picart avait trop longtemps vécu en Hollande pour pouvoir bien s'identifier avec les idées françaises que Poussin personnifie si bien; c'est, croyons-nous, la seule excuse que l'on puisse alléguer en sa faveur.

Avant d'en finir avec le XVIIe siècle, occupons-nous encore de deux artistes qui ont un talent incontestable : François Chauveau et Jean Lepautre. Personne plus que nous n'est disposé à admirer l'originalité chez un artiste; mais nous voudrions qu'il ne fût original que lorsqu'il grave d'après ses propres compositions, et nous nous croyons en droit de réclamer de lui l'abandon de sa manière propre, lorsqu'il reproduit les œuvres d'artistes tels que Nicolas Poussin; c'est pour cette cause que François Chauveau nous paraît ne pas avoir suffisamment su se défaire de son originalité pour graver la *Sainte Marguerite* de Poussin; il en est de même du *Martyre de saint Paul*, qu'a gravé Jean Lepautre : on n'y voit pas suffisamment Poussin; on le reconnaît même si peu, que, si cette composition n'était pas bien connue, on l'attribuerait plutôt au graveur lui-même qu'à Nicolas Poussin.

Terminons enfin la revue que nous avons entreprise des graveurs qui, au XVIIe siècle, ont gravé les œuvres de Poussin, en mentionnant deux portraits que Nicolas Bonnart a gravés d'après cet artiste : c'est dans le portrait que le physionomiste triomphe particulièrement; c'est là qu'il trouve moyen d'épuiser toute sa science; aussi Poussin n'a-t-il pas manqué de mettre dans les rares portraits qu'il a peints un cachet surprenant de vérité. Bonnart, qui a gravé ceux du pape Clément IX et du cardinal Rospigliosi, a su donner à sa gravure le même charme que Poussin avait mis dans ses tableaux, et l'on peut dire, en toute sûreté, que ce sont deux chefs-d'œuvre de vérité et d'expression.

II

L'école de gravure, au XVIIIe siècle, se divise en deux parties bien distinctes. La première comprend les artistes qui ont encore gardé des traditions et qui suivent les préceptes de Gérard Audran; la seconde est composée d'artistes qui cherchent à créer un genre nouveau, n'ayant souvent pas le courage d'étudier leurs prédécesseurs, et trouvant plus de profit à cultiver un genre léger et gracieux qui, en exigeant d'eux moins d'études, leur procure autant d'honneur. Il faut le dire, si les premiers ont encore gardé quelques restes de la grande école de gravure, s'ils ont encore quelquefois su habilement interpréter les beautés que Poussin mettait à profusion dans ses tableaux, les derniers n'ont guère compris son génie et l'ont même quelquefois tellement défiguré, qu'il est impossible de retrouver dans leurs estampes rien de digne de lui; quelquefois même, ils ont osé changer quelque chose à ses compositions, et ils n'ont alors réussi le plus souvent qu'à les gâter singulièrement. Quelques graveurs étrangers ont tenté, à la même époque, de reproduire les œuvres de Poussin; l'Italie surtout a souvent essayé, mais elle n'a que bien faiblement réussi, comme nous le verrons plus loin; la décadence était complète, on méconnaissait les beautés sublimes de l'art antique, on ne voyait dans l'art qu'un agrément et qu'une distraction, et l'on ne s'occupait pas suffisamment du but moral de l'art, qui consiste à mettre le beau à la portée de tout le monde. Nous commencerons par nos compatriotes.

Les graveurs du commencement du XVIIIe siècle ont, on doit le reconnaître, une grande habileté à manier l'outil; ils savent aussi bien, peut-être mieux, qu'un grand nombre de leurs prédécesseurs leur métier de graveur; mais ont-ils bien encore l'exactitude nécessaire pour faire passer sur la planche l'esprit et le sentiment de Poussin? Ph. Simonneau, P. Dupin et D. Beauvais se sont exercés à graver les œuvres de Poussin; ils ont même su donner à leurs estampes un certain brillant qui manquait à Poussin; mais, lorsque l'on a à reproduire l'œuvre d'un maître aussi savant, a-t-on bien le droit d'ajouter quoi que ce soit à son modèle? Ne doit-on pas plutôt chercher à rendre simplement le tableau, plutôt que de tenter de l'embellir? Philippe Simonneau, en gra-

vant *Renaud endormi par Armide,* non-seulement n'a pas rendu l'aspect général du tableau, mais encore il a donné aux têtes une expression qu'elles n'ont pas; il les a trop fait ressembler aux têtes du XVIIIe siècle; la figure d'Armide est ovale, les yeux petits, la bouche en cœur, l'aspect éveillé et lutin; or, Poussin, qui cherchait continuellement la beauté idéale, avait trop étudié les statues antiques pour donner à Armide une tête aussi moderne. Edme Jeaurat a, selon nous, mieux réussi ses *Nymphes sortant du bain* (il signe ainsi cette estampe : *Ed. I. en* 1708); il y a non-seulement de la largeur dans l'exécution, mais encore une certaine entente du style de Poussin, et, si la couleur brillante domine encore un peu trop, il y a au moins, sous cette couche extérieure, une habileté qui dénote chez cet artiste un sentiment profond du maître qu'il gravait; on peut en dire autant de *Renaud et Armide,* qu'a gravé P. Dupin en 1722; la couleur seule est en désaccord avec les tableaux de Poussin. Un artiste moins connu que le précédent, et qui cependant appartient encore à cette grande école de gravure, grava, d'après Poussin, *le Triomphe de Bacchus et d'Ariane.* D. Beauvais, tel est son nom, eut le malheur d'avoir pour intermédiaire, entre lui et l'original, Louis Chéron, habile dessinateur, mais moins savant reproducteur; et, si on reproche justement à Beauvais de s'être trop éloigné de Poussin, c'est uniquement sur Louis Chéron, croyons-nous, que doit retomber le blâme.

Encore un artiste qui a reproduit Poussin avec quelque intelligence au XVIIIe siècle, et nous serons arrivé à la fin de cette courte liste; on nous trouvera peut-être un peu téméraire, mais nous avouons notre faible pour Jacques Coelemans, le traducteur de tant de chefs-d'œuvre enfouis à Aix dans la collection de Boyer d'Aiguilles. Cet artiste, né à Anvers en 1670, mourut à Aix en Provence, en 1735; quoique d'une origine étrangère, il peut et doit même, à cause de son talent essentiellement français et de ses nombreux travaux en France, être rangé parmi les Français. Il grava, à notre connaissance, trois pièces d'après Poussin, une *Bacchanale, la Mort de Germanicus* et *David vainqueur de Goliath.* Occupons-nous de *la Mort de Germanicus.* Il grava au bas de l'estampe cette inscription, qui, pour nous, est un véritable document : *Grauée par J. Coelemans en MDCC d'après et de la même grandeur de l'esquisse de Nic. Poussin qui est dans le cabinet de*

M. Boyer à Aix en Provence. Cette estampe, qui porte 223 millimètres de largeur sur 176 de hauteur, est gravée avec une habileté peu commune. J. Coelemans a su indiquer à grandes masses les lignes principales du tableau, il a su attirer toute l'attention de son estampe sur Germanicus couché, et a rendu avec un vrai talent l'esquisse de Poussin. Cette composition, à peine ébauchée, est reproduite fidèlement, et tout l'esprit, toute la science de Poussin transpire dans cette estampe; elle renferme toutes les qualités d'un *fac-simile* de dessin et joint à cette fidélité une couleur que Poussin devait mettre dans ses esquisses et qui disparaissait presque toujours dans ses tableaux terminés.

Est-il utile de nous étendre longuement ici sur les graveurs qui, au XVIIIe siècle, reproduisirent sans talent les œuvres de Poussin? Nous avons parlé avec quelques détails de ceux qui arrivèrent à le traduire avec une certaine habileté. Disons deux mots de ceux-ci, puis nous arriverons à nos contemporains.

Nicolas Loir, Massé, Fragonard et Charles Hutin étaient peintres, et appartenaient à une école absolument opposée à celle dont Poussin est le chef; leur dessin était aussi incorrect que celui de Poussin était précis; les types de leurs figures étaient aussi modernes que ceux de Poussin étaient antiques; en un mot, ces artistes se proposaient un but absolument différent. Les uns choisissaient pour leur idéal le coquet et le gracieux : les autres, le noble et le sévère; les uns et les autres ont atteint le but auquel ils tendaient, mais seulement lorsqu'ils voulaient être eux-mêmes. Massé, en gravant *Apollon et Daphné*, a donné aux deux têtes de ces personnages une physionomie maniérée que Poussin n'a pas dû certainement mettre dans son tableau; malgré cela, on doit reconnaître l'habileté avec laquelle le paysage est traité. Saint-Non a reproduit deux dessins de Fragonard, en voulant nous donner le *fac-simile* de deux dessins faits par Poussin dans le palais Chigi; Marcenay de Ghuy, historien de la gravure, a prétendu traduire Poussin en lui donnant des effets secs et froids qui imitent de très-loin le clair-obscur de Rembrandt; si Charles Hutin n'avait pas mis au bas de *Saint Paul et saint Barnabé refusant de sacrifier aux idoles : D'après le dessin de Poussin,* on serait tenté de lui attribuer cette composition; et il en est ainsi pour les autres graveurs de cette époque, qui, souvent, ont à peine laissé subsister la composition de Poussin.

Les artistes français sont encore habiles, si on les compare aux artistes étrangers; il faut voir comment les artistes italiens et anglais traduisirent les œuvres de Poussin, pour se faire une idée du mauvais goût qui régnait alors. P. Bettelini a gravé *la Strage dell' Innocenti;* nous avons été à même de voir ce tableau à la vente de M. Collot, faite en 1853; il était retouché en plus d'un endroit; un seul coin nous parut intact, c'était celui de droite, où une mère désespérée arrête le bras d'un soldat prêt à frapper son enfant (1) : c'est précisément ce côté que Bettelini a gravé, et il a tellement exagéré les figures, qu'elles semblent grimacer plutôt qu'exprimer le désespoir et la fureur; d'ailleurs, les tailles froides et uniformes que le graveur a employées ne rendent nullement le tableau, qui est assez clair de ton. Un autre Italien, Car. Baroni, a gravé à Rome, en 1761, *le Martyre de sainte Cécile, d'après le tableau original de Nicolas Poussin, toile d'empereur, qui est dans le cabinet de S. E. M. le bailli de Breteuil, ambassadeur de Malte à Rome, dédiée à M. l'abbé de Saint-Non.* Ce tableau qui, depuis cette époque, est venu au musée de Montpellier, a été l'objet d'un savant article de M. Jules Renouvier. Jamais peut-être tableau n'a été plus défiguré; il n'y a plus ni expression vraie, ni couleur convenable, et la composition elle-même, quoique fort belle et fort habilement entendue, ressemble à peine à celles que l'on rencontre généralement dans les œuvres de Poussin. Encore un Italien, et nous arrivons à l'Angleterre. Francisco Polanzani a gravé une suite de vingt estampes représentant la vie de la Vierge; ces estampes sont tellement mauvaises, elles sont si loin des autres œuvres de Poussin, que l'on en a attribué le dessin à Jacques Stella; malgré cette attribution qui est de Basan, nous sommes tenté de croire que la composition appartient à Poussin, et que, si on ne le reconnaît guère à travers ces grossières estampes, on aperçoit cependant quelques détails qu'il affectionnait singulièrement, et quelques figures que l'on retrouve dans d'autres compositions de lui.

L'Angleterre, au XVIIIe siècle, possède, à notre connaissance, un seul artiste qui ait gravé les œuvres de Poussin : c'est Robert Strange, né vers 1723 et mort à Londres en 1792. La seule pièce

(1) On voit au musée Wicar à Lille une étude de Nicolas Poussin précisément pour ce groupe.

qu'il ait gravée d'après Poussin représente *le Jugement d'Hercule,* et nous transcrivons la description qu'en donne M. Ch. Leblanc, dans le *Catalogue de l'œuvre de Robert Strange,* à la p. 36 : « Hercule est debout au milieu d'un paysage, la main gauche appuyée sur sa terrible massue, et la tête ceinte d'une couronne de chêne, emblème de la force; on voit pendre, sous son bras gauche, la peau du lion de Némée qu'il a vaincu. De chaque côté du héros se tient une femme debout, et tournant ses regards vers lui : celle de gauche est brillante de jeunesse et de beauté, des fleurs couronnent sa tête, dont les cheveux sont arrangés avec art; ses pieds sont chaussés d'élégants cothurnes, et sa tunique, entr'ouverte, laisse deviner les formes les plus attrayantes. Abaissant la main droite vers le sol émaillé de fleurs, elle engage Hercule à jouir des plaisirs de la terre, dont un Amour, placé près d'elle, vient lui offrir un avant-goût, en lui présentant un bouquet de roses : c'est la *Volupté,* avec toutes ses séductions. De l'autre côté d'Hercule, le peintre a placé la *Vertu,* femme jeune aussi, mais dont les cheveux, retombant sur les épaules, ne sont attachés que par un étroit ruban, dont la robe est longue et soigneusement fermée : de la main gauche, elle montre le ciel à Hercule, qui, tourné de son côté, semble prêter à ses paroles une oreille favorable. Enfin, pour que le contraste entre les deux rivales soit complet, les pieds de cette femme sont nus, et, près d'elle, le sol aride n'a pas de fleurs. » R. Strange, comme graveur, avait un certain talent; mais il n'avait pas, et partageait cela avec le plus grand nombre de ses compatriotes, la science nécessaire pour comprendre l'esprit français; son estampe est fidèlement copiée, elle reproduit trait pour trait le tableau, et cependant il lui manque une grande qualité que Poussin a su parfaitement exprimer, c'est la vie et l'expression chez les personnages qu'il met en scène.

Nous avons terminé avec le XVIIIe siècle, nous en avons fini avec la série bien courte des graveurs qui ont interprété à cette époque les œuvres de Poussin; et quel est le défaut capital de ces graveurs? N'est-ce pas l'idée de grandeur qui leur manque généralement? ne sont-ils pas toujours trop préoccupés de l'effet qu'ils veulent produire, et ne songent-ils pas assez souvent aux maîtres qu'ils copient? Ils voient à leurs côtés des peintres d'un immense talent peindre dans un genre tout à fait opposé que commandait l'époque, et ils se laissent tout naturellement entraîner par le

courant qui conduit le siècle. A quoi bon leur faire un reproche d'avoir si peu gravé d'œuvres de Poussin? Ne vaut-il pas mieux les blâmer d'avoir songé à s'occuper de ce maître, dont le génie ne pouvait nullement s'approprier au leur, et d'avoir voulu traduire un artiste qu'ils ne comprenaient pas?

III

Nos artistes contemporains ont-ils bien interprété les œuvres de Poussin? ont-ils bien compris toutes les beautés de ses tableaux et toute la profondeur de son génie? Telles sont les questions que nous devons nous faire en abordant notre époque; hélas! nous aurons souvent à dire qu'ils ont terriblement défiguré le maître; mais enfin il faut pousser notre tâche jusqu'au bout et juger avec la même impartialité les morts et les vivants.

Peyron doit avoir ici la première place; quoique appartenant peut-être par sa naissance autant au XVIIIe siècle qu'au XIXe, il fait partie de cette seconde moitié du siècle qui se rapproche davantage du nôtre, par cela seul qu'il veut s'écarter du précédent; Vien, Peyron et David ne passeront jamais pour des artistes du XVIIIe siècle, quoique réellement la plus grande partie de leur vie se soit passée dans le siècle qui précède le nôtre. *Moïse défendant les filles de Jéthro* n'a jamais été exécuté en peinture, à notre connaissance, par N. Poussin. Cette superbe composition, semblable à un bas-relief antique, est toujours restée à l'état de dessin, et le musée du Louvre en est aujourd'hui l'heureux possesseur; Jean-François Peyron (Aix, 15 novembre 1744. — Paris, 20 janvier 1805) fut avec Caylus un des premiers artistes modernes qui songèrent que l'art antique existait, que jamais plus qu'à cette époque reculée la pureté du dessin n'avait été portée aussi haut, et que jamais la science de l'expression n'avait été poussée si loin; pendant que Caylus gravait des bas-reliefs antiques et en montrait toutes les beautés dans de savantes dissertations, Peyron se prit d'amour pour Poussin et grava les *Filles de Jéthro;* son choix ne pouvait certes être plus heureux; mais, si on doit le louer de s'être adressé à ce savant artiste qui représentait alors l'art sérieux, il faut le blâmer d'avoir rendu le dessin avec si peu d'exactitude et si peu de verve. M. Rosotte, il y a quelques années à peine, reproduisait en *fac-simile* ce dessin pour le musée du

Louvre, et savait lui donner cette allure noble et fière que l'on admire dans le dessin; il avait saisi la pensée du maître et avait su décliner son originalité devant l'œuvre qu'il traduisait; Peyron, au contraire, avait voulu rester lui-même tout en copiant Poussin.

Peyron a encore gravé plusieurs estampes d'après Poussin; nous connaissons, entre autres, une *Scène pastorale*, qui est tellement pastorale, qu'elle nous paraît plutôt appartenir au graveur provençal qu'au peintre normand; la composition représente une campagne où paissent tranquillement des bœufs, des moutons et des chèvres; une jeune fille, assise aux côtés d'un berger, lui fait mille cajoleries dont la plus apparente consiste à lui tirer fortement l'oreille; les mots *Poussin inv. et pinx.* devraient nous ôter tout scrupule et sembleraient devoir ne permettre aucune supposition contraire; mais l'aspect général de la composition, la physionomie et l'attitude des deux personnages cités plus haut nous font encore douter de toute la bonne foi du graveur, qui, pour avoir vu un dessin de Poussin d'une composition à peu près analogue, se serait cru en droit d'en faire une interprétation libre et de mettre au bas la signature du maître; nous soumettons notre hypothèse aux amis de la vérité, et, en attendant, nous enlèverions volontiers cette pièce à l'œuvre du peintre des Andelys.

Après Peyron, nous devons parler d'un artiste italien estimé des marchands d'estampes et de quelques amateurs plus curieux de la rareté que de la beauté des estampes qu'ils réunissent: Raphaël Morghen grava, d'après Nic. Poussin, deux pièces qui suffiraient pour affaiblir la réputation de Poussin si elle n'était pas si solidement et si justement établie : *le Repos en Égypte* et *le Temps faisant danser les Saisons* sont peut-être les deux planches les plus absolument mauvaises qu'on ait gravées d'après Poussin; sous une apparente habileté et à travers une science incontestable de gravure, le dessin est tellement négligé, tellement nul, que Poussin est totalement défiguré; cette composition, où le Temps, assis, joue de la lyre, tandis que quatre gracieuses femmes, se tenant par la main, dansent au son de la musique, perd tout son charme dans l'estampe de Morghen; elles semblent niaises et stupides, ces Saisons que Poussin avait peintes souriantes et inspirées. Est-il nécessaire d'insister davantage sur ces planches qui ne présentent, selon nous, aucun intérêt? Ne vaut-il pas mieux, maintenant que

nous avons mentionné les défauts de cet artiste, passer, et nous arrêter sur des graveurs qui en valent réellement la peine?

La Sépulture de Jésus fut gravée par Mariage avec assez de talent. Nic. Poussin a représenté le Christ mort, étendu par terre et adoré par les saintes femmes; il est à la porte du tombeau et deux serviteurs se disposent à le mettre dans le sépulcre; l'expression de chaque tête est habilement comprise, et, si l'on peut blâmer une certaine sécheresse de travail, l'habileté avec laquelle les physionomies ont été rendues doit faire passer sur l'inhabileté du burin.

L'Assomption de la Vierge que Pesne grava avec tant de talent du vivant de Poussin fut, en 1815, reproduite par Laugier. A cette eau-forte, si pure de trait et si savante, a succédé un burin lourd et froid; cette expression sublime de la gravure de Pesne a été remplacée par des physionomies assez insignifiantes et assez niaises, et, si la tête de la Vierge a encore conservé quelque souffle d'esprit divin et de candeur, les têtes des anges qui l'environnent sont d'une nullité déplorable; c'est à cela cependant qu'arrive un graveur s'il néglige le dessin pour ne s'attacher qu'à un adroit maniement de l'outil.

Il nous semble que, lorsqu'un graveur a mission de reproduire le tableau d'un maître ou bien lorsque son goût l'a porté à traduire l'œuvre d'un artiste, il doit s'attacher avant tout à bien se pénétrer du sentiment de son modèle; sans cette condition expresse, jamais l'artiste, quelle que soit son habileté comme graveur, n'arrivera à un résultat satisfaisant, et ne pourra même être regardé comme habile reproducteur. Raphaël-Urbain Massard, que quelques œuvres d'après David et d'après Gérard ont justement placé au nombre des plus savants graveurs de son temps, tenta de nous donner une représentation fidèle de la *Mort de Saphire;* mais lui aussi, il ne sut pas suffisamment se prémunir contre le goût qui régnait alors sous l'influence de David, et, tout en rendant trait pour trait le tableau du grand peintre normand, il ne put arriver à lui donner cette allure noble et majestueuse que l'on admire dans l'original.

Th. Thouvenin ne doit être mentionné ici, pour la gravure du *Repos en Égypte,* que parce que, parmi les images de piété faites d'après Poussin, la sienne est peut-être la moins défigurée; quoique ce genre d'estampes ne doive pas être compté dans

une étude sérieuse, il nous semble cependant utile de dire combien nos contemporains ont aimé à défigurer les œuvres des grands artistes en les réduisant à des proportions telles, que l'on ne sent plus aucune finesse d'expression, et en confiant à des tailleurs d'images malhabiles, des planches dans lesquelles l'art n'a plus rien à voir. On trouve aujourd'hui encore tous les jours, entre les mains des enfants, des images tellement informes, que, au lieu de leur inspirer le respect par les images, au lieu même de leur donner un goût quelconque pour les œuvres d'art, elles éloignent le respect sans inspirer l'amour du beau. Nous voudrions donc que, imitant en cela les Allemands, on abandonnât en France cette imagerie informe, pour la remplacer par une gravure soignée et sévère, beaucoup plus en rapport avec le progrès de toutes choses; et le bon marché, cette chose si désirée, si souhaitée aujourd'hui, pourrait encore y trouver son compte; car les Allemands, qui font un grand commerce de leurs images de piété, n'y perdent pas sans doute et trouvent moyen cependant de ne pas vendre plus cher leurs estampes soignées et souvent fort jolies, que les informes images de nos compatriotes. La gravure de Th. Thouvenin, qui a amené cette digression, était certainement un chef-d'œuvre auprès des estampes que publient de nos jours les plus importantes fabriques d'images de Paris; on trouvait encore, sous un pointillé maladroit et mollasse, une intention quelconque d'imiter le maître; aujourd'hui, on ne semble plus songer à celui que l'on traduit.

Un graveur anglais, J. Fittler, grava, d'après Nicolas Poussin, *les Plaies d'Égypte*, tableau composé avec une science extrême; c'est, à en juger par la gravure, une des toiles les plus importantes du maître; le nombre infini de personnages dont elle se compose, la grandeur du sujet et la majesté de la composition, font de ce tableau une œuvre capitale. Fittler semble s'être attaché uniquement à rendre l'effet d'un tableau vieilli; on sait combien les tableaux de Poussin ont perdu : peints sur des toiles rouges, ils ont presque toujours poussé au noir, tellement, qu'ils ont aujourd'hui une couleur quelquefois assez désagréable; mais est-ce bien une raison, parce que le tableau a souffert, pour que le graveur rende ces défauts avant de s'inquiéter du dessin, qui est surtout la chose importante; la gravure qui nous occupe est non-seulement d'un ton noir fort déplaisant, mais encore le des-

sin en est complétement négligé; on n'y reconnaît aucune de ces physionomies habituelles à Poussin, et, si cette estampe ne conservait pas une composition sans elle inconnue, il faudrait la rejeter comme tout à fait indigne d'être conservée.

Si l'on compare la gravure de E. Smith, *un Groupe d'Amours,* à l'estampe du même sujet dont on attribue la gravure à Nicolas Poussin lui-même et que nous avons déjà mentionnée en parlant du graveur Avice, on sera surpris de l'inhabileté du graveur anglais; il est impossible, en effet, de rendre avec moins de légèreté, avec moins d'esprit, cette composition si jolie et si gracieuse; cinq Amours jouent ensemble; l'un tient une pomme, l'autre tente d'attraper un papillon, un troisième cherche à embrasser son voisin étendu sur le dos; le fond, formé d'un bouquet d'arbres, encadre cette joyeuse composition, et la gaieté respire sur toutes ces petites têtes si roses et si réjouies; le graveur Smith est parvenu avec son burin sec et froid à donner à sa gravure un effet monotone et disgracieux au possible; c'est malheureusement la façon assez générale dont les artistes anglais ont interprété les œuvres de Poussin.

Le superbe tableau du Louvre, *Rébecca et Eliézer,* a été gravé par M. Boucher-Desnoyers. Cet artiste, que la mort enlevait l'année dernière, peut être considéré comme le plus grand graveur du commencement du siècle; sa taille, quelquefois assez monotone, a su aussi de temps à autre se laisser émouvoir, et sa gravure est alors devenue savante et agréable; son talent s'accommodait assez bien des œuvres de Raphaël, et *la Belle Jardinière,* gravée par cet artiste, peut être considérée comme une des meilleures gravures des temps modernes. Le génie de Poussin ne convenait pas autant à son genre de talent; cette physionomie pensive et agissante, si difficile à traduire fidèlement, a été un écueil pour Boucher-Desnoyers. *Rébecca et Eliézer,* cette scène si noble et si attachante, n'est pas reproduite avec toute l'exactitude désirable : les têtes de toutes ces femmes sont peut-être plus fines que dans l'original, leurs physionomies sont aussi moins caractérisées et expriment moins l'acte que chacune d'elles accomplit; le baron Desnoyers a donné aux compagnes de Rebecca le cachet de têtes que l'on voit dans Raphaël, et, si le caractère du grand peintre italien est sublime dans ses tableaux, il est au moins déplacé sur les toiles de Nicolas Poussin.

Nous n'avons pas nommé tous les artistes contemporains qui ont gravé d'après Poussin. Nous aurions pu parler de la *Fête de Bacchus*, gravée par Ab. Girardet, de *Mars et Vénus*, gravé par Maurice Blot, de l'*Enlèvement des Sabines*, par Henri Laurent, du *Ravissement de saint Paul*, par Laugier, et de bien d'autres planches; mais à quoi bon? Notre siècle a compris bien médiocrement N. Poussin; il a bien peu senti toutes les beautés de ses tableaux, et, pour s'en être plus occupé, ou au moins autant occupé que les siècles précédents, il en a peut-être encore moins bien traduit la pensée, moins bien exprimé le sentiment.

Nous résumerons en deux mots l'enseignement que l'on peut tirer du travail que nous venons de faire : le XVIIe siècle a souvent su donner à ses gravures le cachet de beauté qui était dans les compositions de Poussin; le XVIIIe siècle quelquefois s'oublie assez pour le traduire convenablement; quant au XIXe, que David a longtemps absorbé, il n'est pas encore remis de ce despotisme dans l'art et n'a pu encore s'affranchir complétement du joug qui l'a si longtemps accablé : espérons qu'aujourd'hui, pleinement libéré de ce joug, il pourra recouvrer son entière liberté et reproduire avec audace et vérité quelque œuvre restée jusqu'à ce jour inconnue, faute d'une gravure habile et sérieusement exécutée.

GEORGES DUPLESSIS.

LE TOMBEAU DU DUC DE MONTMORENCY

A MOULINS.

Avant le livre de M. Amédée Renée, la duchesse de Montmorency, celle dont le noble veuvage n'a pas peu contribué à innocenter la mémoire de son mari, avait eu, non pas deux historiens, sous ce rapport M. Renée est bien le premier, mais deux panégyristes pieux, dont les livres, écrits non en vue de l'histoire, mais pour l'édification du couvent, n'ont donné que peu de chose à son travail. Mais, comme chacun, lisant les livres à des points de vue différents, s'intéresse et s'attache à ce qui pour un autre peut n'avoir que peu ou point d'importance, j'avais, dans ces deux ouvrages, noté quelques pages curieuses sur l'histoire de ce fameux tombeau; le livre de M. Renée, en remettant en vue le personnage auquel il fut élevé, nous est une raison de les transcrire et de les mettre sous les yeux des lecteurs de ce recueil. Ce bel ouvrage de sculpture, où l'on trouve encore le sentiment du XVIe siècle que les Anguier ont seuls rappelé dans le XVIIe, existe toujours, comme on sait, et dans la chapelle même où il fut élevé; seulement, le couvent de la Visitation n'est plus habité par des religieuses; il a été transformé en collége.

Il faut rappeler que c'est seulement en 1644 que la duchesse s'occupa de faire revenir à Moulins le corps de son mari, et qu'il fallut un ordre de la reine, pour que les chanoines de Saint-Sernin de Toulouse laissassent emporter le corps, qui arriva à Moulins le 16 mars 1645 (Renée, 228. Garreau, II, 71-73). Aussitôt elle s'occupa du mausolée et voici le premier passage que j'ai à citer. Il est tiré du livre de Charles Cotolendi; *la Vie de madame la duchesse de Montmorency*, prieure des religieuses de la Visitation de Sainte-Marie de Moulins. Paris, Claude Barbin, 1684, in-12 de XX, 382 pages et la table.

« Pendant que madame de Longueville fut à Moulins, elle vit arriver les figures du mausolée de M. de Montmorency que la duchesse avoit fait faire à Paris, et qui avoient esté admirées

de tout le monde. Cette princesse lui témoigna beaucoup de joye d'avoir si bien réussi; mais elle fut surprise de la voir sans empressement de faire ouvrir les caisses, se contentant de répondre tranquillement à celui qui les avoit conduites : « Nous « sçavons aujourd'hui que les pièces du mausolée sont arrivées; « nous verrons demain si elles sont belles. » Elle les trouva telles en effet; mais néantmoins avec des deffauts qui lui donnèrent du chagrin. Quelque précaution qu'elle eust eue à envoyer à Paris l'architecte qui devoit bâtir son eglise, pour prendre les mesures avec le sculpteur qui faisoit le mausolée, ses soins furent inutiles, et les principales figures se trouvèrent, pour le regard, d'une situation contraire à ce qu'elle souhaitoit; car, au lieu de le porter directement sur l'autel, elles le tournent un peu vers le bas de l'eglise. Ce deffaut lui deplut beaucoup, aussi bien que la figure qui la représente sous le nom de la Douleur sur la table du mausolée. Elle avoit expressement défendu d'y rien mêler qui eust du rapport à sa personne, et elle ne la souffrit que parce qu'il n'y avoit pas moyen de l'ôter sans gâter l'ouvrage; mais elle persista à faire couvrir la nudité des génies qui soutiennent le cordon de l'urne, et, quelque résistance que fist l'ouvrier, elle voulut estre obéie sans écouter ses raisons (pages 246-247).

« . . . . . L'esglise estant achevée au commencement de l'année 1656, elle la fist orner de plusieurs belles peintures qui représentent les mysteres de la vie de Jesus Christ. Ses parens lui envoyèrent quantité de tableaux de prix, et le cardinal des Ursins, son neveu, lui donna celui du grand autel, qui est une Présentation, où il s'est fait avec les ducs de Bracciano et de Sangemini et les princesses Bourgaise (Borghèse) et de Nerola (p. 261).

« . . . . . Le lendemain la reine Christine de Suède vit le mausolée, et, l'ayant longtemps considéré : « Madame, » lui dit elle, « je crois qu'après cet ouvrage il n'y a plus rien à voir icy. »

Cent ans après l'ouvrage de Cotolendi, un autre écrivain, l'abbé J.-C. Garreau, écrivit « *la Vie de madame la duchesse de Montmorency,* supérieure de la Visitation de Sainte-Marie de Moulins, tirée des manuscrits conservés dans ce monastère. A Clermont-Ferrand, chez P. Viallassas, 1769, 2 vol. in-12.» Ce qu'il dit du tombeau est beaucoup plus étendu que ce premier récit :

« Tandis que l'architecture deploye ses richesses (1), madame de Montmorency s'occupe de tout ce qui peut contribuer à la majesté du culte divin. Elle fait exécuter à Paris ce beau tabernacle d'ébène, orné de grandes plaques d'argent ciselées, de pampres, de festons, de guirlandes, aussi d'argent, qui font le plus bel effet; elle charge l'orfévre le plus fameux de faire ce soleil si brillant par les pierreries dont il est couvert, chef d'œuvre de bon goût et de magnificence; elle fait venir d'Italie deux peintres habiles. L'un exécute de grands tableaux qui font honneur à son pinceau (2). L'autre peint en miniature sur le vélin, sur le marbre, differents sujets que la religion fournit à son rare talent. Un brodeur excellent arrive de Lyon, et, pendant trois ans qu'il est sans cesse occupé à broder de précieux ornemens, il apprend aux religieuses, devenues ses elèves, les finesses de son art, qui s'est perpétué dans le monastère (II, p. 80-82).

« . . . . . Le bruit s'était repandu que, par ordre de la duchesse de Montmorency, les plus celèbres artistes, un François Anguier, un Thomas Renaudin, un Thibault Poissant s'occupoient dans leurs atteliers à travailler à ce superbe mausolée, dont la grandeur et la noblesse charment tous ceux qui le voient et ravissent les connoisseurs de tous les pays. Selon eux chaque pièce, prise separement, est un ouvrage fini, et toutes forment un ensemble majestueux qu'on ne peut se lasser de considérer (p. 86-87).

« . . . . . Les sculpteurs, auxquels elle s'étoit adressée pour le mausolée de M. de Montmorency, avoient travaillé avec tant d'assiduité, que ce grand ouvrage, commencé en 1648, se trouva entièrement fini en 1653. Tout étoit encaissé et prêt à être embarqué sur la rivière; mais il geloit si fort, que les caisses eussent été trop longtemps sur le canal. Ce contre-temps mortifia la duchesse, mais sans la chagriner. Quelque temps après, on vint lui annoncer une nouvelle bien plus désolante; on lui dit que les caisses du mausolée étoient arrivées à Montargis dans un très mauvais état, que deux des grandes figures étoient brisées. Une personne ordinaire eût été désolée; madame de Montmorency n'en fut fachée qu'à cause de la communauté, à qui ce malheur,

(1) La construction de l'eglise fut confiée au sieur Lingre.

(2) Ces grands tableaux ne sont plus dans l'église, s'ils y ont jamais été.

si elle le savoit, seroit sensible; aussi lui en fit-elle un mystère. Mais, malgré ses précautions, les sœurs en furent informées; la bonne princesse tâcha de les dissuader en leur déclarant que, dès qu'elle avoit appris que les caisses étoient en route, elle en avoit remis la conduite à la sainte Vierge et à saint Joseph, qu'elle esperoit qu'ils ne dedaigneroient pas d'en prendre soin, et que, quoi qu'on en dit, elles arriveroient sans avoir essuyé d'accidents. Le ton d'assurance, dont elle prononça ces paroles, tranquillisa aussitôt les esprits. Elle avoit un talent admirable à consoler les affligés et à adoucir leurs peines (p. 110-111).

« . . . . . Enfin le mausolée, qui étoit en chemin depuis longtemps, arriva. Madame de Longueville en témoigna une grande joie à la duchesse; elle croyoit, comme il étoit naturel de le penser, que sa tante auroit beaucoup d'empressement de faire ouvrir les caisses, tant pour s'assurer si les bruits de fractures qui avoient couru étoient fondés, que pour satisfaire une curiosité bien innocente. Elle la vit aussi tranquille qu'auparavant, ne pas donner le moindre signe de contentement extraordinaire et refuser l'offre qu'on lui fit d'ouvrir au moins quelques caisses, en disant : « Le plaisir de la vue est si court, qu'on ne le peut « goûter que peu de moments; plus on l'avance, plus tôt il finit. » Une des religieuses parut mortifiée de ce refus; madame de Montmorency lui dit : « Ma sœur, il ne faut pas contenter la nature « en toutes choses; aujourd'hui nous savons que le mausolée « est arrivé; demain nous verrons s'il est beau. »

« On le vit en effet le lendemain; tout se trouva entier, excepté quelques petites pièces d'ornemens endommagées, qu'il fut facile de réparer. On admira la parfaite conformité de l'exécution avec le dessein auquel la duchesse avoit donné la préférence; car on lui en avoit présenté plusieurs, dont chacun avoit de grandes beautés; mais les uns lui avoient paru trop profanes, les autres peu propres à donner une juste idée du héros qu'elle vouloit immortaliser. Elle s'étoit attachée et fixée à celui qui étoit le plus digne de sa piété, qui caracterisoit davantage son illustre époux, et qui annonçoit aux spectateurs ce qu'elle croyoit qu'il étoit par le merite d'une sainte mort. Un goût eclairé et religieux dirigea son choix, et son choix a eu le suffrage de tout le monde, d'autant plus qu'on n'a rien épargné pour la richesse et la magnificence de l'ouvrage.

« Au défaut d'une estampe, qui seroit ici nécessaire mais qui eut engagé dans trop de dépenses, je vais donner une courte description du beau monument que ceux de mes lecteurs qui ne l'ont pas vu liront volontiers.

« Qu'on se représente un emplacement de vingt ou vingt-cinq pieds de largeur, sur trente ou trente-cinq pieds de hauteur, tout occupé par les pièces dont je vais parler.

« Le tombeau proprement dit est un quarré long de marbre noir surmonté d'un massif, aussi de marbre noir, bombé ou convexe en dessous, et dont la surface opposée est unie et forme une table de la même grandeur que le tombeau. Ce massif paroît soutenu par deux grandes consoles cannelées sur leur épaisseur. Sur la surface unie, on voit la figure du duc en marbre blanc. Il est habillé en guerrier dans le goût de l'antique. Il est à demi couché, appuyé sur un riche coussin, la main droite sur son casque, l'autre sur la poignée de son épée. Il tourne la tête de côté; son regard respire moins la fierté qu'il ne respire la piété et la soumission aux ordres du ciel.

« Aux deux extrémités du tombeau, haut d'environ quatre pieds, on voit à une certaine distance deux grands piédestaux qui portent deux statues symboliques un peu plus grandes que le naturel et d'une beauté achevée; l'une représente la force et le courage du héros sous la figure d'Hercule (1), l'autre la Libéralité. Le duc de Montmorency étoit le seigneur le plus généreux et le lus humain. Ces deux statues sont assises et dans l'attitude qui leur convient.

« Au-dessus de ces statues, on en voit deux autres d'une même grandeur, mais dans des niches creusées dans le mur. Ces deux autres statues représentent la Religion et la Noblesse avec les caractères qui leur sont propres... Entre les niches, où sont les deux statues dont je viens de parler, est un enfoncement en quarré long. Là sur un piédestal qui occupe toute la longueur est

(1) « Michel Anguier se joignit avec M. son frère, François Anguier, son aîné, lequel étoit occuppé à faire le tombeau de M. le duc de Montmorency, et qui lui donna à faire le modèle en terre de la figure de l'Hercule qui est au tombeau posé dans l'église de Sainte-Marie à la ville de Moulins, où madame de Montmorency s'étoit retirée après la mort du duc. Il fit pour la même église, conjointement avec M. son frère aîné, le crucifix, la Vierge et le saint Jean. (*Mémoires inédits des Académiciens*, tome Ier, p. 437, note 4.)

une urne à l'antique, dont l'extrémité supérieure semble retenue par un cordon; deux génies paroissent en attacher les deux bouts aux deux côtés opposés de cette espèce de niche, sans empêcher cependant que le cordon ne flotte avec grâce en guise de festons.

« Enfin, pour marquer la gloire justement présumée du duc dans le ciel, ses armoiries, posées sur un manteau ducal, que deux anges déployent avec complaisance, font le couronnement de tout l'ouvrage (1).

« A l'exception du tombeau, du massif qui le surmonte et des colonnes placées selon les règles, qui sont de marbre noir très-fin, toutes les statues, grandes et petites, l'urne, les armoiries, les trophées, etc., sont du plus beau marbre blanc, qui a conservé jusqu'ici tout son poli.

« Le mur est aussi tout revêtu de marbre de différentes couleurs, mis par compartiments d'une façon aussi noble que magnifique. Un architecte auroit parlé des frontons, des entablements, des frises, des corniches; mais tel est à peu près le monument que la douleur de la plus tendre des épouses érigea à la gloire de son époux.

« Tout le monde en admira les différentes parties. Madame de Montmorency fut la seule qui y trouva des défauts. J'ai omis de parler d'une statue de marbre blanc, qui représente la Douleur; elle est sur la surface unie du massif, à côté de celle du duc, un peu moins avancée sur le devant. Son attitude est la plus expressive, c'est-à-dire la plus touchante. Tout est parfait dans cette figure; rien de plus fini. Malheureusement pour le sculpteur, la duchesse s'y reconnut. C'étoit elle, en effet, qu'il avoit représentée

(1) Les figures d'ange sont de Thibaut Poissant d'Abbeville : « A Moulins, ville capitale du Bourbonnois, il travailla à une partie de la sculpture du tombeau de M. le duc de Montmorency, qui est dans l'église des religieuses de la Visitation. Au dessus de ce mausolée, il fit deux anges, chacun de six pieds de hauteur, qui tiennent un manteau ducal, dont le milieu est chargé de l'écu de Montmorency; sur les deux côtés de la grille, on voit aussi de sa main deux grandes figures représentant l'une la Foi et l'autre l'Espérance; et, au dessus de la grille, un bas relief où il a figuré la Charité, accompagnée de plusieurs enfants. Tous ces ouvrages sont de pierre de Tonnerre. » — *Mémoires inédits des Académiciens*, tome Ier, p. 320. Sur le manuscrit de juillet, une autre main a mis en marge cette note, qui restreint son attribution : « Seulement aux armes de Montmorency, au-dessus de l'entablement qui « consiste en l'arme et deux anges de cinq à six pieds de proportion, de pierre de « Tonnerre. »

dans ce chef-d'œuvre ; cette femme si douce, si maîtresse d'elle-même, mais en même temps si humble et si modeste, ne put retenir son courroux. Elle lui fit de vifs reproches de ce qu'il avoit osé ajouter quelque chose au dessein qu'il lui avoit présenté et qu'elle avoit approuvé. Elle vouloit absolument qu'il supprimât cette statue, mais cela n'étoit plus possible, il en eût résulté un vuide très défectueux ; l'ordonnance générale eût été considérablement dérangée.

« Madame de Longueville excusa l'artiste de son mieux. Elle dit qu'apparemment il eût cru pécher contre les règles de son art, s'il eût scrupuleusement suivi ses intentions, et qu'un homme aussi habile ne pouvoit pas exposer sa réputation par déférence pour ceux qui donnoient de l'exercice à ses talents.

« Un autre défaut que la duchesse trouva étoit que les deux génies, qui tenoient le cordon de l'urne, n'étoient pas assez selon les règles d'une exacte modestie. C'est une licence scandaleuse trop familière aux peintres et aux sculpteurs, et qu'ils s'efforcent inutilement d'excuser. Le sieur Anguier (1) voulut faire valoir l'usage en sa faveur, et les mauvaises raisons par lesquelles on prétend l'autoriser. L'usage fut traité avec raison d'abus pernicieux ; les raisons qu'il en rapporta furent méprisées comme frivoles, et, parce qu'on [ne] pouvoit remédier au mal que la duchesse reprenoit, on le fit disparaître.

« Enfin madame de Montmorency releva un troisième défaut qui ne se faisoit pas sentir d'abord, avant que le mausolée fût posé, mais qui à présent choque la vue aussitôt qu'on le considère ; c'est que la statue du duc, au lieu d'avoir la tête tournée du côté de l'autel, semble lui tourner le dos et regarder la porte de l'église. Cette faute énorme et que malheureusement on ne pouvoit plus corriger n'est que l'effet d'une méprise. Il fut aisé au sculpteur de se justifier en disant, ce qui étoit vrai, que l'architecte de l'église, dans le dessein qu'il lui en avoit envoyé, avoit

(1) « Cet illustre artiste, qui donnoit du sentiment au marbre, étoit du comté d'Eu. Il étoit le chef de l'entreprise de ce mausolée ; c'est lui qui a fait l'Hercule, un des plus beaux morceaux de toute l'Europe, la Libéralité, les figures du duc et de la duchesse, les deux Génies, l'urne, le cordon et les armoiries. Renaudin a fait la Noblesse. Le reste est de Poissant. (Note de Garreau.) — Il faut corriger cette note, où l'Anguier nommé est François Anguier, par les deux notes que nous avons ajoutées d'après les *Mémoires des Académiciens*.

mis à gauche la grille du chœur des religieuses, laquelle cependant se trouvoit à droite, de sorte que c'étoit uniquement à l'architecte qu'il falloit attribuer tout le mal. Il n'en étoit pas moins vrai qu'on s'étoit trompé grossièrement dans un point essentiel, et la duchesse eut besoin de toute sa modération pour voir tranquillement une faute de cette nature qu'il étoit si facile d'éviter et à laquelle il n'y avoit point de remède.

« Cependant les beautés frappantes de chaque pièce en particulier étoient bien suffisantes pour ravir la foule des curieux qui vinrent le voir. On en faisoit les plus grands éloges, et l'on s'empressa d'en faire des compliments à celle qui avoit ordonné ces chefs-d'œuvre. Elle y parut insensible, au point que madame de Longueville lui dit en badinant : « Je pense, ma tante, qu'il fau-« dra que j'aille, au lieu de vous, recevoir les compliments qu'on « vous viendra faire encore sur le mausolée » (pp. 123-132).

« . . . . Dès que les princes de sa maison surent que la construction de son église étoit achevée, ils s'empressèrent de contribuer à l'ornement du nouveau temple et de l'enrichir. Les uns envoyèrent des reliques de plusieurs saints... Les autres firent présent de beaux tableaux (1). Celui du maître autel, ouvrage du fameux pierre de Cortone, fut donné par le cardinal des Ursins, neveu de la duchesse; il représente le mystère de la Présentation de la sainte Vierge. Les figures qui y sont peintes sont les portraits au naturel des princes et princesses de la maison des Ursins, qui vivoient alors, excepté celle du grand prêtre, qui est le portrait du pape Sixte V (pp. 142-143).

« . . . . Le lendemain la reine de Suède revint au couvent pour dire adieu à la duchesse. Sa Majesté l'embrassa encore en lui disant : « Madame, je vous ai juré mon amitié; assurez moi de la « vôtre que vous me recommanderez au ciel et que vous m'écrirez « de vos nouvelles. » Puis elle entra dans l'église, y entendit la messe; ensuite, ayant considéré l'autel et le mausolée, elle vint à la grille du chœur, et dit à la duchesse : « Je n'ai plus rien à voir « dans Moulins après avoir admiré ces beaux monuments de « votre piété immortelle (p. 160). »

Je n'aurai plus rien à dire sur ce tombeau quand j'aurai ajouté,

(1) Ils n'ont pas été mis dans l'église; on n'y voit que celui que le cardinal a donné.

d'après l'*Histoire du duc de Montmorency* (Paris, Guignard, 1699, p. 535), qu'il a coûté 50,000 livres, et 2,000 livres pour être conduit de Paris à Moulins par le canal de Briare; mais je demanderai encore quelques lignes pour noter deux petits faits qui touchent en même temps à l'histoire des arts et à celle de ce même duc de Montmorency, dont le nom me permet de les ajouter sans trop d'impossibilité aux deux extraits qui précèdent.

Je tirerai le premier de la rare plaquette intitulée : « *Description du ballet du Véritable Amour de madame la duchesse de Montmorency*. Dansé en la ville de Pézenas à l'arrivée de Monseigneur le duc de Montmorency en icelle. Ensemble le Triomphe du Véritable Amour fait en vers françois. A Beziers, par Jean Pech, imprimeur du roy et de la dicte ville, 1618, in-8°, de 4 lim. et 68 pages. » Il est curieux à plus d'un titre par les vers patois qu'il contient, et par la longue description de Mazelier le poëte, qui encadre les vers du ballet et en fait autre chose qu'un libretto; pour nous il a cette curiosité de plus, qu'une pièce de vers imprimée au dernier verso et signée : Nicolas Gougenot Dijonnois, nous apprend que l'inventeur du dessin du ballet et des machines était un fils de Germain Pilon, détail qu'il faut ajouter au curieux travail sur Pilon et ses enfants publié par M. Pichon dans les *Mélanges de la Société des Bibliophiles*. Il en est déjà question dans le commencement de la description du ballet. Lorsque la duchesse sut que son mari devait arriver, « elle resolut de faire danser à son arrivée, et à cet effect ayant communiqué ce sien desir au sieur Pilon son maistre d'hôtel , homme très-ingénieux et de qui nous pouvons dire avec vérité qu'il y en a peu en France qui l'approchent en subtilité d'invention, elle luy commanda de trouver quelque subject digne. » On choisit le sujet du véritable amour. « Ce dessain ayant esté trouvé le plus suyvant son desir elle enjoignit audict sieur Pilon de l'exécuter et d'y apporter toute sorte de soing, et afin que plus aisément tout réussit suyvant son souhait, madicte dame donna la charge à M. le baron de Sainct-Auban de tout ce qui regardoit la composition des airs et des passages du grand balet, laissant tout le reste des entrées, des machines et des mouvemens nécessaires au soing et industrie dudit sieur Pilon. » Voici maintenant les vers de Gougenot qui établissent sa descendance du grand artiste :

Sortez, Filles de la Mémoire,
Attelez vostre char d'yvoire;
Venez voir le docte Pilon,
Dont les vertus et les oracles
Nous monstrent autant de miracles
Que faisoit jadis Apollon.

Fils de ce Pilon, dont l'histoire
Relève l'honneur et la gloire
Sur l'intelligence des roys,
Et qui, régissant l'impossible,
Donnoit une forme sensible
Au marbre, à la terre et au bois.

Si le père par l'industrie
Reçeut de sa chère patrie
Le nom d'illustre et d'immortel,
Le fils aura par sa faconde
Les vœus de l'Amour et du monde
Où je luy prépare un autel.

Voici le second fait. La bibliothèque de l'Arsenal possède un volume singulièrement agencé au point de vue bibliographique. On trouve d'abord un titre général : « Les nouvelles Muses Françoises ou les Triomphes du Roy et de Monseigneur l'Eminentissime Cardinal de Richelieu, Paris, M.DC.XXXIV; » puis, sur un second feuillet, un autre titre : « Ode au Roy, à Paris, au Palais, en la gallerie des prisonniers, M.DC.XXXIII; » puis, de la page 3 à la page 109, des pièces de Godeau, Chapelain, Racan, Maynart, Lestoille et Baro. Ces pages sont comprises sous les signatures A-H; mais, après elles, et c'est là ce qui nous intéresse, on trouve, paginée de 1 à 45, sous les signatures *a-c*, une nouvelle partie qui commence, sans feuillet de titre, par cette désignation : DIVERS AUTEURS, divisée en deux séries; la première porte en tête : « Vers sur une statue de Didon, faite en marbre par Cochet et donnée à Monseigneur le Cardinal de Richelieu, » et la seconde : « Pro marmoreâ et insigni statuâ Didonis ensem manu tenentis à nobiliss. Duce Monmorencio illustriss. et omnium celeberrimo Cardinali Richelio, rerumque Gallicarum sapientiss. moderatori dono data. » Nous reviendrons sur ce don, surprenant au premier abord quand on se rappelle la triste fin du duc, et par quelle main elle fut précipitée; mais d'abord qui était ce Cochet? L'abbé de Marolles, dans son *Livre*

des Peintres (*Quelques Sculpteurs*, quatrain III), nous apprendra qu'il s'appellait Christophe.

Joignons y Vanobsalt (1) et Girardon de Troye
Et Christophe Cochet disciple de Biar,
Baltazar de Cambray, Petitot et Friar
Et le sculpteur en bois Legeret qu'on employe.

Le Biart dont il s'agit, c'est Pierre Biart le père, mort en 1620, celui qui fit les deux figures de Fleuves qu'on voit encore à la fontaine du palais du Luxembourg. Cochet travailla, du reste, pour ce même palais, et nous le savons par Sauval. Après avoir remarqué (II, 8) que la galerie de Rubens, c'est-à-dire celle de l'aile droite, était sans plafonds, il ajoute : « Cochet a fait les excellens stucs de la galerie gauche. » La galerie droite, dont les tableaux sont au Louvre, est, depuis le commencement de ce siècle, changée en escalier; la galerie gauche, celle où Rubens devait peindre l'histoire de Henri IV, alors que l'autre n'était consacrée qu'à Marie de Médicis, fait maintenant partie du Musée des artistes vivants, mais ne conserve plus rien des excellents stucs de Cochet; elle n'a sauvé des splendeurs qu'on lui préparait que les signes du Zodiaque peints au plafond par Jordaens et dont Sauval ne parle pas. Je ne crois pas qu'on sache sur Cochet autre chose que le méchant vers de Marolles et la note de Sauval; de sorte que, si vides qu'ils soient d'ailleurs, les vers des beaux esprits réunis dans le volume de l'Arsenal sont presque un renseignement. Encore si, au lieu des quarante-huit épigrammes, des deux madrigaux, des cinq sonnets, qui vont de la page 1 à la page 26, et au lieu des vingt-deux épigrammes latines et des vingt-six distiques, le tout en pentamètres qui sont rarement ovidiens, chacune de ces petites pièces était consacrée à un ouvrage différent, nous aurions là presque une biographie. Mais il n'en est rien, et nous avons toujours affaire à la même idée retournée de cent façons. Cependant, pour n'être point accusé de tenir la lumière sous le boisseau, j'en transcrirai quelques-unes :

Cochet joint aujourd'huy tant de grâce à mes charmes
Qu'il va reduire Enée à répandre des larmes
De l'infidélité qui causa mes tourmens;
O vous, qui rencontrez de volages amans,

(1) C'est-à-dire Van Obstal.

Faites que son cizeau leur taille vostre image ;
Vous les verrez bientost venir vous rendre hommage.

De conseil depourveue et de tout reconfort
Je tenois le poignard pour me donner la mort
Et terminer la peine où l'on m'avoit plongée,
Quand Junon, s'opposant à ce meurtre inhumain,
Et m'ayant à l'instant en ce marbre changée,
Prevint mon desespoir et m'arresta la main.

Cochet, bien que seule on me blâme,
Nos crimes sont tous deux bien grands ;
Malgré les Dieux, je m'ostay l'âme,
Malgré les Dieux tu me la rends ;
Je fus homicide en ma rage,
Tu fus impie en ton ouvrage,
Et, si ton crime n'estoit beau,
Le juge le plus equitable,
Douteroit qui fut plus coupable,
Ou mon poignard, ou ton cizeau.

AU SCULPTEUR.

Desarme cette reine à l'amour asservie,
Ou le fer qu'elle tient va terminer son sort,
Et ton art ne luy donne une seconde vie
Qu'afin qu'elle reçoive une seconde mort.

Didon, cet amant volage
Qui, mesprisant tes appas
Et le sceptre de Carthage,
Fut cause de ton trespas,
Te fit une moindre injure
Que Cochet, dont le cizeau
Fait qu'auprès de ta figure,
Tu n'eus jamais rien de beau.

Virgile, de qui la gloire
Brille au temple de Mémoire,
Avec quelque art que tes vers
Apprennent à l'univers

La fin triste et violente
D'une misérable amante,
Cochet avec son cizeau
L'a bien mieux representée
Par un ouvrage si beau
Que tes vers ne l'ont chantée.

A voir cette image si belle
Dont tout le monde est enchanté,
Ou le sculpteur est infidelle,
Ou l'amant ne l'a point esté.

L'art n'a point fait cette figure,
Et, quoy qu'ait dit l'antiquité,
Passant, voicy la verité
De la memorable avanture.

A peine d'un amant volage
Didon sçait le triste depart
Qu'elle a recours à ce poignard
Pour finir l'ennuy qui l'outrage.

Desjà son bras estoit haussé;
Son sein alloit estre percé
D'une rude et mortelle atteinte,
Quand les Dieux, se laissans toucher
A la justice de sa plainte,
La changèrent en ce rocher.

Cochet pouvoit bien animer
Cette illustre beauté qui fait naistre mes flammes;
Mais en luy voyant tout charmer
Il creut que ses beautés gagneroient assez d'âmes.

On me pardonnera de ne rien transcrire des pièces latines, plus vides encore et plus mal tournées; et, de tout cela, il faut conclure que la statue était de marbre, qu'elle allait se frapper d'une épée ou d'un poignard, que, par suite, elle était sans doute debout, que rien ne nous indique où elle était placée, ce qui nous fait hésiter entre le palais Cardinal et le château de Riche-

lieu, où Vignier, d'ailleurs, ne l'indique pas, et enfin que c'était un cadeau du duc de Montmorency.

Ceci nous ramène à la question que j'avais réservée. Le duc n'avait pas toujours été en guerre avec le cardinal. En 1630, lorsqu'on croyait à la mort de Louis XIII, malade à Lyon, celui-ci s'était remis à l'honneur du duc pour le défendre et le soutenir, et le duc avait répondu à cet appel. Ce peut donc être à cette époque qu'il lui donna cette Didon. Peut-être aussi la lui légua-t-il comme souvenir. En effet, nous le savons par ses historiens. Ils ont bien là-dessus quelques différences. *L'Histoire véritable de tout ce qui s'est fait et passé dans la ville de Toulouze en la mort de Monsieur de Montmorency* nous le montre (p. 19) « priant le sieur de Saint-Preuil de demander au roy pardon de sa part et d'offrir à Monsieur le Cardinal de Richelieu un tableau de Saint-François, pour marque qu'il mouroit son affectionné serviteur. » Dans les Mémoires de Simon Du Cros (éd. in-4°, p. 289, in-16, p. 267) : « La prière, qu'il luy fit (il s'agit du père Arnoux, son confesseur) d'assurer de sa bonne volonté le Cardinal de Richelieu, fut accompagnée d'un présent qu'il voulut qu'on luy offrit de sa part; c'estoit un tableau de grand prix, qui représentoit saint Sébastien mourant. » Ici, le nom seul de l'interlocuteur diffère. Le récit de l'*Histoire de Henry II dernier duc de Montmorency* (Paris, 1699, p. 475) est plus différent : « Il disposa encore, par un mémoire particulier, de trois tableaux qui étoient dans l'hôtel de Montmorency à Paris, l'un desquels, estimé pour une pièce très-rare, représente saint Sébastien mourant, qu'il voulut être présenté de sa part au Cardinal de Richelieu qui en avoit eu grande envie quelque temps auparavant, pour lui témoigner qu'il mouroit dans les mêmes sentiments qui l'avoient autrefois obligé à lui donner de véritables preuves de son affection, et qu'il oublioit chrétiennement le manquement de tant de promesses qu'il lui avoit faites durant la maladie du roi à Lyon... » Les deux autres tableaux furent destinés par le duc, l'un pour la maison professe des pères jésuites de Paris, et l'autre pour madame la princesse sa sœur.

On savait bien que les admirables Esclaves de Michel-Ange, donnés par lui à Robert Strozzi, par celui-ci à François Ier, des mains de qui ils passèrent entre celles du connétable Anne de Montmorency, avaient passé d'Écouen au château de Richelieu.

J'en ai indiqué toute l'histoire dans une note de *l'Abecedario* de Mariette (article Buonarotti, t. Ier, pp. 219-221); mais Sauval, assez contemporain pour être bien informé, nous affirme (II, 142) que le duc les donna en mourant, en 1632, au cardinal de Richelieu (1). »

Puisque donc c'est en mourant qu'il a donné au cardinal un tableau de Saint Sébastien et les Captifs de Michel-Ange, il devient probable que le présent de la Didon fut fait aussi à cette époque. Il me paraît même possible de penser que la publication des mauvais vers qu'elle inspira, faite en même temps que la première partie du volume, c'est-à-dire en 1633, fut faite moins en vue du sculpteur qu'en l'honneur de Richelieu, qui pouvait n'être pas fâché de rendre publique la façon dont celui qu'il avait vaincu s'était humilié devant lui et devant la justice de sa cause. Peut-être même tous ces vers ne sont-ils sans signature que parce qu'on aurait — au bas — toujours trouvé les mêmes, celles des cinq auteurs, qui ne les ont écrits qu'en l'honneur du cardinal.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

(1) J'ai dit dans la note, d'après Piganiol, que le maréchal de Richelieu acheta son hôtel du boulevard en 1757. C'est une erreur. Il lui appartenait et les Captifs y étaient déjà en 1749, puisqu'on lit ce qui suit dans une lettre de Bachaumont au maréchal, en date du 23 septembre 1749; l'original en existe à la bibliothèque de l'Arsenal dans les papiers de Bachaumont :

« Monseigneur,

« J'ai cru devoir attendre que vous fussiez plus tranquille pour avoir l'honneur « de vous remercier de la bonté que vous avez eue de me permettre de voir votre « petite maison; j'en ai été enchanté, monseigneur. Tout y est d'un goût exquis et « de la plus élégante propreté. Je la connaissais avant qu'elle vous appartînt; mais « je ne l'ai pas reconnue tant vous l'avez embellie, ainsi que le jardin; c'est de « vous, monseigneur, qu'on peut dire avec vérité : *Quidquid calcaveris rosa fiet.* « J'avais mené avec moi M. de Mayran, homme de goût et bon connoisseur, et le « sieur Falconet, un de nos meilleurs sculpteurs. Nous ne pouvions nous lasser « d'admirer vos belles statues et surtout celles de *Miquel ange* (*sic*), qui sont de la « plus sublime beauté. Enfin, monseigneur, tout dans cette maison indique l'éten- « due de vos connoissances et l'élégance de votre goût. »

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS.

(SUITE) (1).

DESSINS.

CHÂTELET (GRAND). — J'ai à signaler un assez grand nombre de dessins sur cet édifice, qu'on ferait remonter avec raison à l'époque romaine, s'il était vrai qu'on eût trouvé dans ses fondations, quand il fut en partie reconstruit en 1684 et abattu en 1804, des médailles et des débris de machines de guerre antiques.

J'ai vu, en 1843, aux Archives, un plan manuscrit sur papier, coté IIIe classe, n° 63, et intitulé : « Ancien plan de la mouvance du chapitre de Saint-Germain l'Auxerrois. » Ce plan géométral, avec les édifices en élévation, est dessiné à la plume avec assez de hardiesse, et certaines parties sont rehaussées d'une teinte rougeâtre. Il remonte au temps de Charles IX ou d'Henri III et ne peut être, en tout cas, postérieur à 1596, puisqu'on y a tracé le *Pont aulx Musniers,* qui s'écroula le 22 décembre de cette année et fut remplacé seulement en 1608, selon Du Breul, auteur contemporain.

J'ai calqué sur ce plan la portion relative aux abords du Grand Châtelet, avec des inscriptions, en écriture encore à demi gothique. Le point de vue est pris du sud, de l'extrémité septentrionale du pont aux Meuniers, qui paraît fort étroit. Dans l'axe de ce pont s'ouvre une rue (ici non désignée) qu'on appelait Saint-Leuffroy, à cause de la chapelle de ce nom qui la bordait sur la droite. La façade de cette chapelle a ici l'apparence d'un simple pignon (j'en parlerai au mot *Leuffroy* d'après un ancien dessin). On voit se développer son flanc méridional, percé d'un rang de cinq fenêtres à plein cintre, mais en réalité ogivales. Le toit, du côté du chœur, est plus élevé que celui de la nef; c'est une disposition assez commune, et l'église Saint-Médard en offre encore un exemple. Sur le toit de la nef s'élève une sorte

(1) Voir la livraison d'août 1858.

de pavillon contenant une cloche et surmonté d'une croix : c'est le campanile, dont la forme est évidemment mal rendue. A côté et au sud du portail sont tracés en élévation deux pignons, qui se retrouvent plus détaillés sur le dessin que je décrirai un jour. De l'autre côté est une autre maison, d'apparence semblable, où pend pour enseigne une tête en relief, fichée au bout d'une tige de fer horizontale, enseigne désignée ainsi sur le plan : *La teste noire*. C'était une hôtellerie ou un cabaret, probablement en renom dans ces parages.

A l'extrémité de la rue, s'ouvre une grande voûte, dont l'arc, ici en plein cintre, avait la forme ogivale, comme l'attestent plusieurs estampes (1). L'ensemble du Grand Châtelet est dessiné assez vaguement; quelquefois les lignes s'arrêtent, au lieu de se joindre pour compléter les formes. Cependant on y reconnaît le principal bâtiment, celui qui faisait communiquer, au moyen d'un corridor voûté, la rue Saint-Leuffroy avec celle Saint-Denis. Il est flanqué de quatre tours rondes à toits coniques, dont deux sur la face qui regarde la Seine, détail que présente encore le plan de La Caille (1714). Plus loin, vers la droite, au coin de la rue « Vieille Joaillerie » et de celle (non désignée) de la Triperie, s'élève une autre tour cylindrique d'un plus fort diamètre, crénelée et coiffée d'un toit aigu qui repose sur les cubes de pierre ou merlons du couronnement.

Cette tour d'encoignure se retrouve, sur tous les plans, dessins ou estampes que j'ai vus, toujours ainsi représentée. C'est peut-être la seule, parmi les sept ou huit qui fortifiaient le Grand Châtelet avant 1684, qu'on pourrait à la rigueur regarder comme un reste de l'époque romaine; cependant je la crois plutôt du XIIe siècle. Si je ne me trompe, on l'appelait jadis, à tort ou à raison, *tour de César;* en tous cas, pour éclaircir mon récit, je lui donnerai ce nom.

Entre le groupe des bâtiments du Châtelet et la rue qui longe la Seine, est interposé un îlot de maisons tracé géométralement et sans aucune inscription. La tortueuse rue Pierre à Poisson, que j'ai visitée maintes fois, n'est pas non plus désignée; son

(1) Ceux qu'intéresse l'ancienne topographie savent que les dessinateurs des trois derniers siècles traduisent le plus souvent l'ogive par le plein cintre, soit que cette dernière forme leur parût plus facile à tracer, soit qu'ils crussent embellir leurs dessins, en arrondissant les ogives.

extrémité méridionale débouche sur une petite place dite : « La Vallée de Miserre, » dénomination qu'on n'a jamais bien expliquée, non plus que celle d'une rue très-courte, parallèle à la Seine, faisant suite à celle de Gèvres, et aboutissant à cette même place, sous le nom bizarre de *Trop va qui dure* (1).

Cette portion du plan des Archives, sinon le plan entier, mériterait d'être reproduite, en raison de son ancienneté et parce qu'on possède très-peu de représentations du Châtelet prises du sud. Il existe (*ibid.* IIIe classe, n° 476) deux autres plans du Grand Châtelet, dessinés en 1676 : ce sont, je crois, des projets d'agrandissements et de restauration. On reconstruisit une partie de l'édifice et on y ajouta des bâtiments en 1684; sans doute, ces deux plans-projets se rapportent à ces travaux. Je crois bien les avoir examinés et jugés peu intéressants, puisque je n'ai pris à leur sujet aucune note; cependant il y a doute. On pourrait m'objecter que j'aurais dû aller les voir et les revoir; je répondrai que, vu les règlements des Archives, cette recherche, qui eût probablement été peu profitable, m'eût fait perdre beaucoup de temps. Celui que la question intéresserait saura où les trouver.

Transportons-nous maintenant de l'ancien hôtel de Clisson, où sont nos Archives, à l'hôtel Mazarin, qui renferme le Cabinet des Estampes. Dans un grand portefeuille relatif à la topographie de Paris (coté : Seine, n° 5464, du 1er au 30e quartier) se trouve un plan géométral manuscrit du Châtelet, tracé sur parchemin, à l'échelle d'environ une ligne pour toise. Il a de dimension 88 centimètres sur 85. J'en ai pris, en 1845, une copie très-réduite (2). Ce plan sans date aura été exécuté vers 1684, année où fut commencée la reconstruction de la portion méridionale du Châtelet. Peut-être a-t-il été levé à l'occasion du projet de ces travaux et pour en faire voir l'ensemble.

Le plan de la Grande Boucherie « bâtie en 1416, » dit une

(1) Le nom de *Vallée de Misère* provient peut-être de ce que, à une certaine époque, on faisait traverser cette place aux prisonniers qu'on menait au supplice. En 1684, on éleva sur ce terrain des bâtiments qui servaient d'annexes au Châtelet. Le nom assez moderne de *Trop va qui dure* est dû, soit à un nom propre déformé, soit à une enseigne accompagnée d'une devise emblématique, que le sujet de l'enseigne faisait comprendre.

(2) On voit, *ibid.*, un autre plan manuscrit au trait, sur papier, également sans date, et représentant les mêmes localités. La description du premier me dispensera d'en parler en détail.

inscription, a une forme très-irrégulière, parce qu'on y aura annexé les plans de divers bâtiments en appendice adossés à ses vieux murs. Entre la grosse tour que nous sommes convenus d'appeler de César et la porte du Châtelet, faisant face à la rue Saint-Denis, est indiquée une suite de *boutiques* ou plutôt d'échoppes, qui rétrécissent la rue de la Triperie, déjà fort étroite. Il y en a d'autres de l'autre côté de la porte, qui s'étendent jusqu'au coin de la rue Pierre à Poisson, puis quelques-unes encore du côté de l'est, au tournant de la rue de la Joaillerie. Toutes ces excroissances de plâtre ou de planches encombraient outre mesure le périmètre de l'édifice; mais alors on acceptait les voies publiques telles quelles : on ne regardait pas à quelques passants de plus écrasés.

A la tour, d'un assez faible diamètre, qui fortifie la porte du côté de l'ouest, est adossé un petit pavillon carré, avec toit à quatre pentes, nommé Barrière des Sergents. Engageons-nous sous la voûte, nous aboutirons rue Saint-Leuffroy, par une issue qui indique un arc ogival au pointillé, contenant trois fleurs de lis et désignée « Porte qui regarde le Palais. » Si, au lieu d'aller au pont au Change, nous tournons tout de suite à droite, c'est-à-dire vers l'ouest, nous entrerons dans la grande cour du Châtelet, qu'une haute muraille, coudée à deux endroits, sépare de l'étroite et sinueuse ruelle dite ici « Rue de la Larderie, *jadis* Pierre au Poisson. » C'est ce dernier nom qui lui a été conservé jusqu'à nos jours. Le dessinateur ne nous fait connaître par aucune inscription la destination des divers bâtiments qui bordent cette cour, dite grande par opposition à celle plus petite, de l'ouest. Dans l'aile méridionale de la grande cour était l'entrée de l'escalier principal, conduisant aux diverses salles judiciaires. A côté du vestibule était la porte du caveau ou geôle, où l'on déposait les corps trouvés dans la Seine ou sur la voie publique.

Entre cette cour et la rue dite l'ancienne Vallée de Misère (où étaient des boutiques de *rôtissiers*) se trouve un îlot de maisons reconstruites et réunies à l'édifice en 1684; on a inscrit au milieu : « Petit Chastellet nouellement basty; » cette expression doit sans doute être prise dans le sens de : appendice au Grand Châtelet, puisque l'édifice connu sous la désignation spéciale de Petit Châtelet était au bas de la rue Saint-Jacques. Cet îlot forme le côté occidental de la rue Saint-Leuffroy. La place de la façade

de cette chapelle (peut-être déjà détruite) est marquée par un arc ogival au pointillé, avec une croix au milieu. Les prisons occupent la partie nord-ouest de l'édifice (1), dans le voisinage de la tour de César, qui elle-même en servait.

A la rue Saint-Leuffroy fait suite, passé la rue de l'ancienne Vallée de Misère (nommée plus tard *Trop va qui dure*), une autre rue qui dévie vers le nord-est; elle constituait un des côtés du triangle, dont le sommet tronqué, dit : la pointe du pont au Change, était décoré d'un monument bien connu où figuraient des statues de bronze, œuvres de Simon Guillain. A la suite de la rue de la Joaillerie, à l'est du Châtelet, une autre rue, biaisant en sens inverse, formait l'autre côté du triangle. L'axe du pont aux Meuniers coïncidait à peu près avec celui de la voûte du Châtelet, mais l'axe du pont au Change s'en est toujours écarté de plusieurs toises vers l'orient.

Si l'on compare entre eux les deux plans que je viens de décrire, on y remarque des différences, tenant surtout aux modifications opérées dans le voisinage du Grand Châtelet à l'époque où l'on commença à reconstruire le pont au Change actuel (vers 1635), en place des deux ponts de bois placés côte à côte et incendiés en 1621. Je compte un jour reproduire ces plans sur la même feuille. Il est à remarquer qu'on a oublié, sur l'un comme sur l'autre, d'indiquer une grosse tour ronde qui faisait l'encoignure de la rue Pierre à Poisson; elle figure pourtant sur le plan de Du Cerceau (1565) et encore sur celui de Turgot (1734), deux plans où le Châtelet se présente du côté occidental.

Parlons maintenant de dessins qui représentent l'édifice en perspective. Les artistes le dessinaient, en général, de face du côté de la rue Saint-Denis; quelques-uns l'ont pris du nord-est, c'est-à-dire de l'endroit à peu près où l'étroite ruelle du Pied de Bœuf aboutissait à la rue de la Joaillerie (2), de manière à en faire voir la face septentrionale et le flanc qui regardait l'est. Je ne con-

(1) Sauval, t. III, p. 338, nomme et énumère les cachots du Grand Châtelet. Le 3 septembre 1432 (voir Félibien, t. IV, p. 594) on enferma au Grand Châtelet la supérieure de l'abbaye Saint-Antoine, comme complice de conspirations contre la ville de Paris. Il y avait aussi des prisons dans les bâtiments qui bordaient la rue de Gèvres.

(2) Pour bien suivre mon récit, il serait bon que le lecteur eût sous les yeux un plan de Paris du dernier siècle, assez détaillé.

nais aucun dessin qui nous introduise dans l'intérieur des deux cours du Châtelet; une petite vignette de 1703, que je décrirai aux *Estampes*, peut seule nous donner une idée de la grande cour, qui était ouverte au public.

On a mis sur table, à la vente de M. Lassus, un lot de 32 pièces (n° 812 du catal.) parmi lesquelles j'ai remarqué deux ou trois calques concernant le Grand Châtelet, vu du nord ou du nord-est; j'ignore à qui il a été adjugé, peut-être à M. Gailhabaud.

M. Destailleurs possède deux petits dessins à l'encre de Chine provenant de M. F.-C. Muller, qui, vers 1844, les avait acquis rue des Jeûneurs, dans une vente à laquelle j'assistais. Ils faisaient partie d'une suite, d'une sorte d'album, de la fin du dernier siècle, attribué à l'artiste Dunouy. L'un représente la face du Châtelet du côté de la rue Saint-Denis; l'autre, le profil parallèle à la rue de la Joaillerie. Je possède de ce dernier un calque levé chez M. Muller, et d'après lequel je vais décrire l'original. Il a de haut 195 millim. sur 165 de large. On n'y voit aucun personnage dont le costume puisse servir à déterminer la date, qu'on peut rapporter à l'an 1790. Au milieu du dessin s'élève avec majesté la grosse tour d'encoignure, celle de César. Sa partie inférieure est renforcée, comme c'était l'usage depuis qu'on bâtit des tours de fortification. Sous son toit conique, qui certes n'est pas antique, apparaissent quatre créneaux. C'est, de toutes celles qui fortifient l'édifice, la seule qui soit ainsi couronnée. Sur la portion de sa courbe tournée vers l'ouest, deux très-petites ouvertures carrées éclairent (si le mot éclairer est admissible) les cachots qu'elle renferme.

J'avoue que, malgré le grand nombre d'anciens plans géométraux que j'ai consultés, il m'a toujours été impossible de me faire une idée bien nette de l'ensemble du Châtelet, car le plan de chacune des tours ne s'y détache pas des bâtiments auxquels elles sont incorporées; le tout forme une seule masse. Tout ce que j'ai pu comprendre, c'est que la tour de César s'élevait non loin de l'angle d'un vaste pavillon carré, peut-être de construction romaine, à en juger par les étages, voûtés en plein cintre, que sa démolition a mis au grand jour. D'autre part, ce pavillon était flanqué, aux quatre coins, de tours d'un médiocre diamètre et percées de quelques étroites ouvertures. Ces tours descendaient-elles jusqu'au sol, ou étaient-elles suspendues en encorbellement?

C'est ce que je ne saurais décider, parce qu'on n'en voit que le sommet sur tous les dessins, plans ou estampes. Elles avaient peut-être été ajoutées au gros pavillon au XIIIe ou XIVe siècle. Seuls les architectes qui ont restauré, modifié le Châtelet en 1684, et ceux qui l'ont démoli en 1802, auraient pu éclaircir cette question. Si des archéologues, architectes et dessinateurs exacts comme MM. Viollet le Duc et Alb. Lenoir, eussent, à ces deux époques, été là pour lever les dessins, nous saurions à quoi nous en tenir; malheureusement, nous n'avons pour bases d'une dissertation que des traditions incertaines, auxquelles se rattache le nom de César, et le signalement fort vague de découvertes, sur le sol du Châtelet, de médailles ou débris d'anciens engins de guerre, qui sont passés on ne sait où. C'est dans cette partie nord-est de l'édifice que se trouvaient sans doute les principales prisons; mais, d'après plusieurs plans de Paris, il en existait aussi du côté de la rue de Gèvres, sans compter les cachots souterrains, à deux ou trois étages, qui s'étendaient çà et là sous le sol.

Reprenons la description du dessin. A gauche s'élève la haute muraille orientale du gros pavillon; les toits des maisons, formant le rang occidental de la rue de la Joaillerie, y sont adossés. Celle qui limite à gauche le champ du dessin, paraît être une solide construction de pierres de taille; elle est munie de contreforts et percée seulement de trois fenêtres; on peut la regarder comme un appendice aux prisons. Entre ce bâtiment et la tour de César, deux autres maisons contiguës, basses et à pignons fort simples, offrent un aspect moins sévère; elles étaient, selon toute vraisemblance, occupées par des marchands. Si aucune cheminée ne perce les tuiles de la toiture, c'est sans doute une omission du dessinateur. Elles ont chacune deux étages de fenêtres, à raison de deux de front, et une petite porte au rez-de-chaussée. Au-dessus des fenêtres du premier, basses comme celles d'un entre-sol, est établi un auvent. Suit, à droite, la grosse tour d'encoignure, dont la base est flanquée de deux chétives constructions, l'une de forme cylindrique, l'autre carrée, avec un toit en appentis. Passé la tour se développe, vue presque de profil, la face du Grand Châtelet, qui fermait l'extrémité méridionale de la rue Saint-Denis. Entre la tour de César et la porte du Châtelet, un avant-corps à trois étages s'avance sur la rue de la Tri-

perie. Cette bâtisse ne se voit pas sur l'eau-forte de Silvestre, gravée vers 1650; j'ignore si c'était une propriété particulière; elle se retrouve avec quelques différences sur toutes les vues du Châtelet de la fin du XVIIIe siècle; nous la reverrons de face sur d'autres dessins.

M. Bérard, amateur distingué, riche en ouvrages anciens, concernant l'architecture et surtout la décoration, possède un grand album de dessins sur Paris, dont plusieurs fourniront à notre *Iconographie* leur tribut de documents. Il s'y trouve quelques pièces relatives au Grand Châtelet, une, entre autres, prise du même point de vue que celle ci-dessus décrite. C'est un croquis vivement tracé au crayon noir, rehaussé de quelques teintes (215 mill. de large sur 165 de haut), représentant d'après nature l'édifice en démolition. On y voit de face, au premier plan, les deux maisons à pignons de la rue de la Joaillerie, adossées aux murailles orientales du Grand Châtelet. Ces pignons sont ici plus détaillés que sur le dessin de Dunouy; chacun d'eux est accompagné d'un grand arc de bois en plein cintre, dont les extrémités retombent sur de doubles consoles de bois ou de pierre. C'est là le type le plus ordinaire de nos vieilles maisons des XVe et XVIe siècles, construites sans luxe, telles qu'on en voyait tant aux environs des Halles, surtout avant l'ouverture de la rue de Rambuteau. Ce détail ne saurait être une fantaisie de l'artiste, car on devine qu'il n'a cherché à esquisser que des masses. Ici la tour de César a perdu son toit conique, et le ciel bleuit à travers ses créneaux antiques ou du moins séculaires. Sur un arrière-plan, on entrevoit, éclairé d'une plus vive lumière, le bâtiment moderne où était établie la Chambre des notaires, lequel, jusqu'à 1855, forma le côté occidental de la place du Châtelet. A notre droite se dresse en repoussoir, sur le premier plan, une portion du profil de la Grande Boucherie. Une grossière clôture de planches ferme la rue de la Triperie et interdit aux passants l'approche de l'édifice en démolition.

Au feuillet suivant du même recueil, un autre petit croquis à la plume représente à peu près le même point de vue, mais il est un peu postérieur au précédent; car les deux maisons de la rue de la Joaillerie sont abattues. A gauche, dans le lointain, s'élèvent les tours du Palais (quai de l'Horloge), qui servent de repères pour s'orienter.

Je passe maintenant aux dessins représentant de front le Grand Châtelet, vu de la rue Saint-Denis; c'est le côté que choisissaient de préférence tous les anciens dessinateurs, parce que c'était à la fois le point le plus pittoresque et le plus commode, vu qu'on pouvait choisir la distance. J'acquis, pour 13 francs, à la vente après décès de M. Odiot, orfévre, vente faite vers 1848, à son domicile (rue de l'Oratoire, à côté de la cité qui porte son nom), un assez médiocre dessin, d'environ 50 cent. de large sur 30 de haut, tracé à la plume et rehaussé d'encre de Chine. Les costumes annoncent l'époque approximative de 1800. Sur la droite s'élève le profil d'une maison de quatre étages, non loin de laquelle surgit, du pavé de la rue Saint-Denis, un piédestal carré qui sert de fontaine. Il porte un obélisque, couronné, avant les dévastations de 93, d'un ornement, probablement de cuivre doré, qui manque ici. Près de cette fontaine est profilée une rangée de quatre immenses parapluies qui protégent des étalages de marchandes de légumes et de comestibles bouillants quelconques, d'où s'exhalent des tourbillons de fumée. En mon enfance je rencontrais souvent çà et là, par les rues, de ces vastes parapluies en toile cirée rouge, sortes de gigantesques champignons qui abritaient des denrées de tout genre. Je me souviens notamment de ceux de la place du Marché Saint-Jean (vers 1818) et de la rue de Sèvres, encore debout il y a une dizaine d'années. Aujourd'hui, je ne sais si l'on en trouverait à Paris ailleurs qu'au faubourg Saint-Marceau et aussi dans la rue Pauquet, aboutissant à celle de Chaillot. Au siècle précédent, et peut-être de temps immémorial, ces sortes d'auvents circulaires, fixés sur un seul appui central, s'épanouissaient sur presque toutes les places de Paris. Bientôt ils vont faire partie du domaine de l'antiquaire comme nos bornes, nos *coucous* et mille autres vieilleries, supplantées par des inventions modernes plus propres, plus commodes, mais assurément moins pittoresques.

Passons à la gauche de mon dessin. Là se présente de trois quarts la façade de la Grande Boucherie, à peu près sur l'alignement de la rangée orientale des maisons de la rue Saint-Denis. On aperçoit aussi une notable portion de son flanc septentrional. C'est un édifice peu élevé, construit de pierre jusqu'à cinq ou six mètres du sol environ. Au-dessus de cette bâtisse règne jusqu'au toit une ouverture presque continue, munie de rangs de poutres

verticales qui forment des claires-voies. Tel est le type des anciennes boucheries dans la plupart des villes de l'Europe. Celle-ci assurément n'est pas, sur tous les points, celle bâtie sous Charles VI; la toiture, peu élevée, a été refaite; les murs du rez-de-chaussée seuls, percés de quelques étroites fenêtres, peuvent dater d'aussi loin (1). Contre ces murs sont appliqués de grands auvents en appentis qui abritent des marchands d'herbages. La face du bâtiment sur la rue Saint-Denis offre au milieu une porte précédée de quatre marches de pierre. J'ai vu d'autres dessins où ce perron est plus élevé. Le mien est-il dans son tort? Je serais disposé à le croire, vu que d'autres détails semblent révéler un dessinateur assez négligent sous le rapport de la précision topographique. Au delà du toit, sur un arrière-plan, à gauche, domine une suite de trois pignons faisant partie du rang oriental de la rue de la Joaillerie.

Maintenant que nous sommes débarrassés des accessions qui entourent le Grand Châtelet, parlons de sa façade, qui se développe sous nos yeux. Que n'ai-je en ce moment sous la main un honnête et vieux bonnetier de la rue Saint-Denis, né vers 1780, en qui la mémoire serait encore assez vivace. Je lui ferais voir mon dessin et lui dirais : « Rétrogradez vers l'an 1800; prenez cette loupe et examinez; vous êtes au bas de la rue Saint-Denis; vous y reconnaissez-vous? » A coup sûr, sa réponse vaudrait mieux que ma description, supposé que j'eusse affaire à un vieillard intelligent. J'en ai connu, il y a quelque vingt-cinq ans, plus d'un, capable de me donner de bons conseils au sujet du Châtelet et de bien d'autres édifices du vieux Paris; mais alors je ne m'étais pas encore voué à cette sorte de culte, et aujourd'hui, comme la plupart de nos anciens monuments, ces précieux guides ont disparu de ce monde (2). Au milieu de la façade s'ouvre une

(1) Le bâtiment de la Grande Boucherie a survécu quelques années au Grand Châtelet. Du moins, le fait paraît attesté par plusieurs estampes gravées sous l'Empire et la Restauration; par une notamment signée : *Goblain del. Baugean sculp.* Le restaurant primitif du *Veau qui tette* fut établi dans un bâtiment peu élevé qui doit être celui même de la Boucherie; mais on le rhabilla de manière à l'approprier à cette nouvelle destination, et on le décora, du côté de la rue Saint-Denis, dans le genre gothique. Sous Charles X, on éleva à sa place une grande maison à arcades, que nous avons vu abattre en 1856 pour le percement du boulevard de Sébastopol.

(2) J'ai plusieurs fois, vers 1840, visité un vieillard (M. Collas) qui habitait sur

large ogive qui sert de passage public et que surmontent deux étages, percés chacun d'une fenètre. Près du bord du toit est un cadran; au-dessus, une mansarde très-vulgaire.

Cette disposition se retrouve sur toutes les vues du XVIIIe siècle, mais sur l'eau-forte d'Israël Silvestre, gravée vers 1650, à la place de ce toit bas et de cette froide mansarde s'élance, avec une allure vraiment monumentale, une très-haute lucarne, de style renaissance, décorée de plusieurs frontons brisés et tout brodés d'ornements, le tout surmonté d'un svelte campanile. De plus, au-dessus de la pointe de l'ogive de la porte se dresse une statue de la Vierge, que l'année antireligieuse de 93 a renversée. La statue a subsisté jusqu'à cette année funeste; quant à la lucarne, elle aura été supprimée dès 1684, époque où fut restauré le Châtelet et où régnait la manie de rendre *propres* (on connaît assez le sens de ce mot) tous les vieux édifices.

De chaque côté du bâtiment central s'élance une tour cylindrique de moyenne grosseur, coiffée d'un toit en forme de cône, et percée de quelques rares ouvertures rectilignes, treillissées de barreaux de fer. La tour de droite diffère de celle qui lui correspond; à quelques mètres au-dessous du toit, elle est renflée de manière à offrir une sorte de balcon circulaire, qui surplombe, et dont le parapet est soutenu par une trompe de pierre. Ce détail se retrouve, tracé avec plus ou moins de fidélité, sur toutes les vues du Châtelet; je le crois ici assez inexactement rendu.

Mon dessin s'écarte aussi en un point des autres portraits du même édifice : les deux tours descendent jusqu'au pavé. Sur les autres dessins ou estampes, elles sont, à une distance d'environ trois mètres du sol, suspendues en encorbellement et soutenues par un contre-fort carré ou pilastre saillant, engagé dans la muraille. Ici encore, je crois devoir donner tort à mon dessin. En outre, je critiquerai toutes les tours qu'on y voit comme ayant un diamètre exagéré; la voûte d'entrée elle-même paraît un peu trop large. Je serais porté à croire que l'auteur du dessin était de ceux qui voient les édifices sous un angle trop ouvert dans le sens

le quai des Ormes près du pont Marie. C'était un amateur éclairé des antiquités parisiennes; il possédait sur cette matière un assez grand nombre de livres et d'estampes. Sa conversation m'a beaucoup encouragé dans mes projets d'études sur le vieux Paris. Si alors j'avais rédigé mon *Iconographie*, il m'eût fourni, en fouillant dans les replis de sa mémoire, de bien précieux renseignements.

horizontal, défaut qui tient peut-être à une certaine disposition dans la structure de l'œil.

Notons ici une particularité : au milieu de la baie d'entrée est planté un poteau qui interdit le passage aux voitures. Ce poteau semble là pour rappeler combien de victimes ont été broyées sous cette étroite et sombre voûte, toujours encombrée de charrois. La morgue voisine a dû recevoir en dépôt bien des cadavres mutilés dans cet antre formidable.

La grosse tour crénelée, la tour de César, figure à sa place avec dignité. Entre elle et la porte s'élève la maison à trois étages et peu intéressante dont j'ai parlé plus haut. Ici, on ne lui voit point de toiture, et ses étroites fenêtres munies de grilles semblent lui assigner le rôle d'une prison.

Parmi les trente-trois personnages, la plupart gens de marché, qui font foule sur la place de l'Apport-Paris, on distingue un marchand de mort aux rats, coiffé d'un tricorne et tenant une longue perche garnie d'une grappe de victimes. Sur un plan plus rapproché, se dandine un *mirliflore* du temps. Son chapeau est cylindrique ; sur le collet de son frac à queue de morue frétille une touffe de cheveux noués derrière la nuque, et qu'on nommait, je crois, un *salsifis;* ses bottes, peu élevées, forment sur le tibia une pointe en cœur, dont je laisse au lecteur le soin de retrouver le nom, vu que je suis plus exercé à décrire les détails des edifices que ceux de nos anciennes modes.

M. Destailleurs possède un petit dessin de Dunouy (le pendant de celui décrit plus haut, d'après un calque) représentant le Châtelet vu de face, avec une portion de la Boucherie à gauche. Les proportions des tours doivent être plus exactes que sur mon grand dessin ; mais, au résumé, il offre trop peu de détails pour mériter de nous occuper plus longtemps. Le même architecte en possède un autre tracé à l'encre de Chine, de 255 millim. sur 180, qui a bien plus de mérite, en ce qu'il est finement détaillé. A en juger par les costumes, il est antérieur à celui que j'ai acquis à la vente Odiot. Il peut être attribué à Lallemant, artiste qui, vers 1780, a dessiné beaucoup de sujets gravés, soit dans les *Antiquités* de Millin, soit dans le recueil de vues de Paris qui font partie du *Voyage pittoresque de la France,* édité par Lamy, en 1787.

J'ai vu récemment chez M. Bérard un dessin exactement de la

dimension de celui de M. Destailleurs et représentant le même point de vue. Cependant il y a peut-être des différences notables. On n'y distingue, comme sur le mien, qu'une seule porte d'entrée à la Boucherie, à laquelle aboutit un escalier droit d'environ dix marches. Sur celui de M. Destailleurs il me semble qu'il y a deux portes, comme sur la petite estampe de forme ovale, gravée en plusieurs couleurs par Le Campion. Il est regrettable que je n'aie pas sous les yeux, au moment où j'écris, tous ces dessins pour les confronter. L'un se trouve près de la barrière de l'Étoile, c'est le mien; l'autre au haut de la rue du Bac; le troisième près de la place Breda; pour les revoir, il me faudrait perdre deux matinées.

Quelques alinéas sur la démolition du Grand Châtelet. Ce fut un événement fort heureux pour l'assainissement du quartier Saint-Denis, qu'on assainit de nouveau à cette heure sur une échelle autrement large. Seulement, je regrette que l'administration de la ville de Paris de cette époque, trop peu soucieuse des souvenirs historiques, n'ait pas fait dresser par un de ses architectes le plan exact et géométrique de l'édifice, avant de le livrer aux démolisseurs : je ne me donnerais pas à cette heure tant de souci pour le ressusciter tant bien que mal.

J'ai déjà parlé plus haut d'un petit croquis (collection de M. Bérard) représentant cette démolition du côté de l'est. Le même amateur en possède trois autres, dont deux incertains, car on n'y trouve aucun point de repère qui aide à se reconnaître; on a sous les yeux des arcades en ruine, voilà tout. Sur l'un des trois il est permis de deviner l'arc ogival de la porte, du côté de la rue Saint-Denis. Le bâtiment qui la surmontait n'existe plus, mais la tourelle de droite est encore debout.

J'ai aussi un dessin d'après nature, par madame Duchateau, lequel, bien que dépourvu d'inscription, se rapporte probablement à la même démolition. On y remarque deux étages de voûtes à plein cintre et des pans de gros murs qui peuvent s'appliquer au gros pavillon (peut-être de construction romaine) qui longeait la rue de la Joaillerie. A droite est un reste de tourelle à encorbellement. On retrouve des détails analogues sur une rare estampe, genre sépia, signée *L. D. L. inv. et sculp. an* x (1802). M. Destailleurs en possède une épreuve au bas de laquelle on lit : *Fait par De Moléon, an* x.

Il existe une grande pièce gravée au trait (dont j'ai vu quelques épreuves gouachées), portant au bas cette inscription : « Démolition du Grand Châtelet. » Il m'a toujours été impossible de voir dans cette estampe autre chose qu'une composition de ruines dans le genre d'Hubert Robert, et ne rappelant en rien le Grand Châtelet. On aperçoit, au milieu de ces ruines, de vigoureux arbustes qui n'auraient pas eu le temps de grossir à ce point dans l'interstice des pierres du Châtelet, de 1802 à 1804, temps employé à sa démolition. Deux ans ! Aujourd'hui ce serait l'affaire de quelques jours, tant l'art de démolir, tout aussi bien que celui de faire sortir de terre des palais, et de transplanter des allées de marronniers de trente ans, a fait de merveilleux progrès.

En définitive, si je voulais donner au public une exacte représentation du Grand Châtelet, vers la fin du XVIIIe siècle, où prendrais-je mon modèle? Je l'ignore. Il y a à hésiter, par cela seul que j'en connais plusieurs dessins, qui ne sont pas précisément d'accord pour les détails. C'est, du reste, une difficulté qui arrête sans cesse l'antiquaire voué à la recherche du *vrai*. L'abondance de documents est quelquefois un immense embarras ; demandez plutôt à tous ceux qui font des livres consciencieux. Si vous aviez à reproduire un portrait d'Henri IV, à une époque donnée, vous en trouveriez peut-être vingt dans la collection de M. Hennin, mais ils seraient loin d'avoir entre eux une ressemblance identique. Si vous n'en connaissiez qu'un seul et qu'il fût l'œuvre d'un habile artiste (telle serait une peinture de Porbus), vous pourriez passer outre et négliger les autres sources ; mais il n'en est pas toujours ainsi. L'archéologue de l'avenir sera plus heureux : la photographie lui viendra en aide. Quant à la résurrection d'un édifice abattu ou d'un personnage des siècles passés, basée sur d'anciens dessins, rarement exacts sur tous les points, on sera en proie à une perplexité d'autant plus vive, qu'on aura sous la main plus de documents, car il est probable qu'ils seront en désaccord sur certains détails. Ainsi des événements historiques qu'on veut décrire après avoir consulté vingt manuscrits en partie contradictoires. En tout, il est bien difficile d'approcher de la vérité : c'est une sorte de fantôme presque aussi insaisissable que cet autre appelé bonheur ; la vie de l'homme s'épuise à la poursuite de ces deux problèmes, et le plus souvent il meurt avec le regret de n'avoir pu résoudre ni l'un ni l'autre.

Châtelet (Petit). — Je n'ai à citer qu'un dessin relatif à cet édifice. C'est un médiocre croquis à la plume, rehaussé ou, si l'on veut, barbouillé de quelques couleurs, et mesurant 335 mill. de large sur 235 de haut. On le voit dans la collection historique de Fontettes, à l'an 1718. Il n'a guère qu'un mérite, celui d'être contemporain. On lit au haut, en écriture du temps : « Incendie du petit pont Nôtre Dâme, arriué le 27e auril 1718. »

Il ne reste plus que le pont de pierre à trois arches; toutes les maisons de bois et de plâtre qu'il supportait sont anéanties. Le long du quai du Marché Neuf, sur la berge, est un amas de débris encore enflammés. Sur la gauche s'élève, grossièrement représenté, le double portail de la salle de l'Hôtel-Dieu dite de Saint-Louis, et aussi *salle Jaune*.

Mais je me hâte de fixer l'attention sur le Petit Châtelet. Il figure sur la droite, sous forme d'une grosse tour ronde à trois étages, qui va s'élargissant vers la base; la plate-forme est munie d'un parapet non crénelé, que soutiennent des mâchicoulis.

Cette représentation du Petit Châtelet, vu de profil et de l'ouest, est loin d'être exacte, comme l'attestent plusieurs estampes gravées d'après des dessins détaillés et tracés évidemment sur lieux à diverses époques; mais elle offre une particularité qui, c'est fort probable, n'est pas un caprice du dessinateur : sur la plate-forme s'élève un gros arbre. Ce détail s'accorde avec ce passage d'une *Description de Paris* écrite en 1432 par Guillebert de Metz, dont je vais citer le texte d'après la publication de M. Leroux de Lincy, page 55. « Là est petit Chastelet, si espès « de murs que on y menroit bien par dessus une charrette. Si « sont dessus ces murs beaux *jardins*. »

Un arrêt du Parlement, en date du 3 mai 1718, ordonna une quête pour les incendiés; puis on restaura le pont, mais cette fois sans maisons, tel qu'on le voyait il y a encore quelques années.

Le Petit Châtelet fut démoli vers 1782, après avoir joué un rôle important sous Charles VI, Henri III et la Ligue. Je n'en ai vu que quelques restes de voûtes, lorsque en 1842 on fouilla le sol qu'il occupait, pour reconstruire, sur la rive gauche, le bâtiment de l'Hôtel-Dieu. Cette voûte ressemblait fort à celle d'un égout et ne paraissait pas de construction romaine; toutefois, j'ai lu que, lors de la démolition de l'édifice, on trouva dans ses murs

de fondation, comme dans ceux du Grand Châtelet, des médailles et des débris antiques d'ustensiles de guerre, passés je ne sais où.

Félibien signale huit pièces (de 1322 à 1687) qui concernent le Petit Châtelet. Des lettres patentes de novembre 1684 (époque où l'on reconstruisit le Grand Châtelet), lettres datées de Versailles et non citées par cet historien, accordent ces vieilles tours et leurs dépendances à l'Hôtel-Dieu pour s'agrandir. Il paraît que l'Hôtel-Dieu ne se pressa pas, faute de fonds sans doute, de profiter de cette donation, puisque l'édifice continua à servir de prison, et ne fut abattu que près d'un siècle plus tard.

On trouve de curieux renseignements relatifs au Petit Châtelet, dans une suite d'articles sur les prisons de Paris, imprimés dans la *Gazette des Tribunaux* de 1841; entre autres celui-ci : sous Louis XVI, les chambres donnant sur la rivière servirent pendant quelque temps de prison pour dettes.

On lit dans un rapport de M. Albert Lenoir (voir le *Moniteur universel* du 6 septembre 1853), à propos de l'édifice qui nous occupe : « Les tours rondes, les couloirs souterrains qui les fai-« saient communiquer entre elles, les escaliers de dégagement et « autres détails intérieurs nous sont connus aujourd'hui. Les « dragueurs ont recueilli, dans cette partie de la Seine, de nom-« breux objets portatifs, statuettes, armes et bijoux, puis quel-« ques boulets de pierre, du diamètre de 34 à 36 centim., qui « provenaient sans doute du Petit Châtelet. » Aujourd'hui, on n'a plus rien à dire *de visu* sur ce monument, car il n'en reste plus une seule pierre.

A. Bonnardot.

(*La suite au prochain numéro.*)

COURONNEMENT DE VOLTAIRE.

J'avais commencé autrefois une suite d'articles sur quelques estampes rares ou curieuses; la nécessité de rendre compte des ventes publiques m'a forcé d'interrompre ces petites notes, *ludibria ventis;* mais l'hôtel Drouot est fermé, et je profiterai de mes loisirs pour dire quelques mots d'une estampe assez peu connue, ou, plutôt, mal connue, qui représente le Couronnement de Voltaire.

Au commencement de février 1778, Voltaire, après une longue absence, rentrait à Paris, enivré d'encens, pour y mourir sous le poids des louanges et des couronnes. Le lendemain, un journal annonçait à ses lecteurs que « le grand homme était arrivé le 10 février, à quatre heures après midi, qu'il avait mis pied à terre rue de Beaune, à l'hôtel de M. le marquis de Villette, et qu'à cinq heures et un quart il avait été faire une visite à M. le comte d'Argental, quai d'Orsay. »

Le même jour et presque à la même heure, les amis de Lekain le conduisaient à son dernier gîte, et la voiture de Voltaire aurait pu rencontrer le corbillard de l'illustre tragédien.

Le retour de Voltaire excita un enthousiasme presque universel; les *grands*, les gens de lettres, les amateurs des arts, s'empressèrent de lui rendre hommage. Dans les cafés, aux spectacles, dans les sociétés, on ne parlait que de lui; toute personne capable de joindre deux rimes lui adressait des vers. Un abbé Delaunay, que nous retrouverons plus tard, très-mince poëte, on en va juger, disait :

Il est venu, ce prodige souffrant;
Le voilà sauf d'un pénible voyage.
J'ai vu l'art que son hôte émigrant
Pour l'attirer a su mettre en usage.
Il vaincra tout, le public larmoyant
Applaudira l'homme unique à tout âge.

Blin de Sainmore compare Voltaire au soleil :

Ainsi, quand du soleil la clarté triomphante
Aux erreurs de la nuit revient nous arracher,
On n'entend que la voix du rossignol qui chante
Et les hiboux vont se cacher.

Le Brun lui-même adresse à Voltaire une pièce de trente-deux vers. En voici quelques-uns :

O Toi, qui de la Seine enfin comblant les vœux,
Reparais sur ses bords, honorés par tes veilles,
Toi dont ma lyre osa pour le sang des Corneilles
Implorer le cœur généreux,
Phénix qui renais de ta cendre,
Étonnement du monde, honneur du nom français,
Voltaire ne cesse jamais
De nous plaire et de nous surprendre.

Ce ne sont pas seulement les poëtes qui parlent de Voltaire; tous ceux qui peuvent l'approcher racontent leur réception. Laharpe l'encense à deux genoux. François de Neufchâteau, écrit : « J'ai eu le bonheur de voir hier M. de Voltaire pendant plus d'une heure, et cette heure a fait, de ce jour-là, le plus beau jour de ma vie. J'ai vu Piron très-vieux et très-vanté; mais quelle différence! Piron ne faisait plus que raconter les bons mots qu'il avait dits autrefois; les grâces de sa vieillesse n'étaient que des réminiscences. M. de Voltaire, à quatre-vingt-quatre ans, au milieu des douleurs, crée à chaque instant des choses aussi neuves qu'ingénieuses. » Toutes les personnes célèbres de cette époque sollicitèrent l'honneur de lui être présentées. Il reçut la visite de Franklin et lui parla anglais; celle de Goldoni, et lui parla italien. Les comédiens français, l'Académie Française vinrent successivement le complimenter. Un homme dans la force de l'âge aurait difficilement supporté toutes ces fatigues; un vieillard de quatre-vingt-quatre ans dut en être écrasé. Il ne faut donc pas s'étonner si, quinze jours après son entrée à Paris, il fut pris d'une hémorragie violente qui faillit le faire passer de vie à trépas. Grâce aux soins de ceux qui l'entouraient, il en fut quitte pour la peur. Mais ce fut l'occasion d'une nouvelle avalanche de vers. On lui en envoyait de toutes parts et chaque courrier en apportait des volumes.

Mais je n'ai point à raconter l'histoire des ovations faites à un homme qui n'avait besoin que de tranquillité et de repos. Je veux parler uniquement d'une gravure faite à propos d'une cérémonie qui dut coûter à Voltaire plusieurs années d'existence : je veux dire son couronnement dans la salle de la Comédie-Française. Voici la narration d'un témoin oculaire : « M. de Voltaire a été hier à la Comédie et a assisté à la représentation de la tragédie d'*Irène*. A peine le public a-t-il aperçu son carrosse, qu'il s'est transporté en foule au-devant de lui, et l'intérêt qu'il inspire a pu seul modérer une curiosité qui lui serait

peut-être devenue funeste. Les spectateurs l'attendaient dans la salle avec impatience, et ont marqué, par des cris de joie et des applaudissements réitérés, la satisfaction de voir enfin un écrivain qui a tant contribué à leurs plaisirs et qu'ils idolâtrent depuis si longtemps. Un instant après qu'il a été placé dans sa loge, le sieur Brizard a paru, tenant une couronne et l'a mise sur sa tête (la tête de Voltaire). A peine la nouvelle tragédie a-t-elle été terminée, qu'un spectacle imprévu et plus intéressant encore, s'il est possible, a succédé à celui dont les spectateurs avaient encore l'âme toute remplie. La toile s'est relevée, et on a vu tous les acteurs et actrices entourant le buste de M. de Voltaire et venant y placer tour à tour des couronnes de laurier. Cet hommage fut accompagné d'applaudissements incroyables, et, au bout d'un quart d'heure, madame Vestris, s'avançant, un papier à la main, eut bien de la peine à obtenir un instant de silence; elle lut enfin ces vers que venait de composer M. le marquis de Saint-Marc :

« Aux yeux de Paris enchanté,
Reçois en ce jour un hommage
Que confirmera d'âge en âge
La sévère postérité;
Non, tu n'as pas besoin d'atteindre au noir rivage
Pour jouir de l'honneur de l'immortalité.
Voltaire, reçois la couronne
Que l'on vient de te présenter;
Il est beau de la mériter,
Quand c'est la France qui la donne. »

« Le public confirma par de nouveaux applaudissements des honneurs aussi extraordinaires, et fit répéter une seconde fois les vers qu'il venait d'entendre. »

On voit par cette narration qu'il y a eu deux couronnements. Le couronnement de l'homme par Brizard, et le couronnement de la statue à la fin du spectacle. Tout le monde connaît la charmante estampe de Gaucher, qui a gravé cette dernière cérémonie d'après un dessin de Moreau jeune. « Nous venons d'apprendre, dit un journal de l'époque, que M. Gaucher, graveur de l'Académie des Arts de Londres, travaille actuellement à consacrer par le burin ce moment où un public, ravi d'admiration à la vue d'un octogénaire couvert de plus de soixante ans de gloire, lui a présenté de son vivant la coupe de l'immortalité. La composition nous a paru une des plus ingénieuses de M. Moreau le jeune, dessinateur et graveur du Cabinet du Roi. On nous assure que M. Gaucher allait mettre autant de soins que de célérité à graver cette

estampe. » Cependant, malgré la célérité promise, la gravure n'était pas encore terminée quatre ans après, en mars 1782, soit que le petit nombre de souscripteurs n'ait pas encouragé l'artiste, soit, comme il le dit, que ce retard ait été occasionné par le désir d'y apporter tous les soins et de rendre sa planche expressive et harmonieuse.

Les souscriptions étaient reçues chez l'auteur, rue Saint-Jacques, la porte cochère vis-à-vis Saint-Yves, au prix de six livres pour une épreuve.

Enfin la planche tant promise fut mise en vente le 10 juillet 1782. Elle est dédiée à madame la marquise de Villette, dame de Ferney-Voltaire. Les contemporains trouvèrent le buste de Voltaire très-ressemblant. Voltaire, vu de profil, est dans une loge, entre madame Denis, sa nièce, et madame la marquise de Villette. On a trouvé que l'estampe rappelait l'événement avec la plus grande fidélité. La planche, dans les mains de Gaucher, n'a pas donné beaucoup d'épreuves, ce qui confirmerait ceci, qu'il n'y a eu qu'un petit nombre de souscripteurs. En janvier 1785, il possédait encore le cuivre; plus tard, elle passa dans les mains de divers éditeurs, et je crois qu'elle existe encore, mais elle ne donne plus que des épreuves effacées et de nulle valeur. Les épreuves de souscription sont les seules bonnes, elles sont avec l'adresse de Gaucher. Une épreuve de cet état a été vendue 15 francs, en avril 1857.

La gravure de Gaucher est incontestablement la plus belle de celles qui ont été publiées sur ce sujet. Voici les autres : une d'elles représente le buste de Voltaire sur un piédestal, couronné par la France; au bas, on lit les vers de M. de Saint-Marc. C'est une estampe in-4°, sans nom de graveur. On en a fait une copie en caricature : le buste de Voltaire est couronné par Arlequin; à gauche, Pierrot et la Folie sont prosternés devant le buste. Au bas on lit : *Voltaire couronné par les Comédiens Français, le* 30 *mars* 1778, et au-dessus, les deux vers suivants, parodie des deux derniers vers de M. de Saint-Marc :

Il est beau de la recevoir
Quand c'est Arlequin qui la donne.

L'estampe est de format in-folio.

Il y a un deuxième état de cette pièce ; l'inscription est alors celle-ci : *Voltaire couronné par les Comédiens Français et Italiens.* Puis viennent les deux vers suivants :

Il est beau de la recevoir
Quand la patrie nous la donne.

Ainsi modifiée, cette gravure a été vendue lors de la translation des cendres de Voltaire au Panthéon, en 1791.

Je citerai encore une autre estampe sur le même sujet. Voltaire est représenté en pied; madame Vestris lui tient une couronne sur la tête. Au bas, on lit les vers de M. de Saint-Marc. A gauche, dans la marge, il y a : *Desrais del.*, et à droite : *Dupin sculp.* C'est une planche in-folio. Toutes ces estampes, la gravure de Gaucher exceptée, sont mauvaises et sans caractère; elles ont dû être faites immédiatement après la cérémonie et vendues à bas prix. Ni l'art ni l'histoire n'ont rien à faire là.

Mais il n'en est pas de même de la dernière qui me reste à décrire, la seule dont j'aie voulu parler quand j'ai commencé cet article; sous le rapport de l'art, elle n'a point d'importance, mais elle a un très-grand intérêt comme pièce historique. Voici ce qu'en dit l'abbé Duvernet, dans la *Vie de Voltaire* qu'il a publiée (1) : « Nous avons une dizaine de gravures sur ce couronnement; on en distingue une très-belle et que les amateurs conservent précieusement. On y voit les spectateurs dans une espèce d'ivresse; M. le comte d'Artois, frère du roi, le corps à demi élancé hors de sa loge; en regard du prince sont madame la duchesse de Chartres et madame la duchesse de Cossé, donnant le premier signal des applaudissements.

« Dans un coin de l'estampe, on a groupé la figure de quatre ou cinq Frérons dans l'attitude de gens qui protestent contre ce couronnement.

« Le portrait du poëte Gilbert, qui, parmi une foule de mauvais vers, en a fait une trentaine de bons, y est fort remarquable. Ce Gilbert était un des ennemis les plus violents de la Philosophie, et en particulier de Voltaire; il était pensionné du clergé et de l'archevêque de Paris. Après le couronnement, il tomba en frénésie; on l'enferma à l'hôpital. Revenu à son bon sens, il fut si honteux d'avoir été fou, qu'il s'étrangla en avalant une clef, et expira en criant : « N'en dites rien aux Philosophes. »

Je crois qu'il y a exagération dans ce nombre, indiqué par l'abbé Duvernet, d'une *dizaine* de gravures sur le couronnement de Voltaire; j'ai fait beaucoup de recherches et je n'ai trouvé que celles dont je parle ici. L'estampe qu'il décrit plus particulièrement est, en effet, rare et curieuse. C'est une pièce en largeur, d'environ quatre décimètres sur trois, sans nom de dessinateur ni de graveur. Elle représente le Couronnement de Voltaire lui-même, lors de son entrée dans la salle de spectacle. On voit

(1) *La Vie de Voltaire*, par M*** (l'abbé T.-J. Duvernet). Genève, 1786, in-8°. Autre édition, 1787, in-12. — Nouvelle édition, Paris, Buisson, an VI, in-8°.

Brizard placer la couronne sur la tête de Voltaire, qui s'en défend ; dans la même loge se trouvent madame Denis et madame la marquise de Villette. Dans une loge à côté, occupée par quatre personnes, deux hommes et deux femmes ; l'un des deux hommes, les bras étendus, est fortement penché hors de sa loge, ainsi que la dame qui est près de lui ; ce sont le comte d'Artois et la duchesse de Chartres. Des spectateurs du parterre, on ne voit que les têtes et les mains qui applaudissent. Parmi ces têtes, quelques-unes seulement font la grimace.

Mais j'avoue que j'ai vainement cherché à reconnaître parmi elles celle du « poëte Gilbert, » quoique l'abbé Duvernet dise qu'elle est fort remarquable. Il n'existe aucun portrait de cet auteur ; ce serait donc une bonne fortune de savoir quelle est celle des têtes, faisant la moue, qui le représente, d'autant plus que l'abbé assure qu'il est fort ressemblant. Je regarde cette distinction comme à peu près impossible, à moins qu'il n'y ait encore quelqu'un ayant connu Gilbert, ce dont je doute.

Au bas de l'estampe, on lit : *Anecdote Téatrale de l'homme unique à tout âge*. Puis les vers suivants :

Cette couronne
Qui sied tant à vos mains,
O Belle et Bonne *!
Notre cœur la redonne
A celui des humains
Qui le plus nous étonne.

Par M. l'abbé de Launay.

* Madame la marquise de Villette, surnommée Belle et Bonne par l'homme unique à tout âge.

A Paris, chez Vachez, rue de Baune, au coin de celle de Verneuil.

Nous retrouvons ici l'abbé Delaunay et sa poésie sans amélioration sensible. On voit qu'il tient beaucoup au surnom dont il a gratifié Voltaire.

On sait que Vachez a publié plusieurs pièces en couleur ; j'ai vu, de l'estampe qui nous occupe, une épreuve coloriée, mais très-mauvaise ; elle a été vendue 33 fr., en mai 1858. Les belles épreuves sont en noir.

Enfin, pour dire tout ce que je sais sur ce sujet, j'ajouterai que, le 10 mai 1778, on a exposé pendant une quinzaine, hôtel du Jour, près Saint-Eustache, un dessin allégorique sur le retour de Voltaire à Paris, dédié à Voltaire, dont le sujet a été inventé par un sieur Cr... et composé par Moitte. Je ne sais ce qu'est devenu ce dessin, je ne l'ai jamais vu.

F.

EXPOSITION D'OBJETS D'ART

ANCIENS ET MODERNES

A AVIGNON.

De toutes les expositions provinciales que l'année 1858 a vues s'ouvrir, l'exposition d'Avignon est la seule dont la presse ne se soit pas occupée, et c'est la seule cependant qui, en réunissant à la fois, comme celle de Chartres, des œuvres d'art modernes et des œuvres anciennes, ait su conserver un caractère local à peu près exclusif. Dijon et Blois ont eu les honneurs de *l'Artiste*, bien que Dijon n'ait servi au public que les restes des expositions parisiennes, et Blois un petit nombre d'ouvrages modernes, exécutés à Paris au moins autant qu'à Blois. Tous les journaux ont dit leur mot sur Limoges, où l'art tenait si peu de place. *L'Illustration* seule a parlé d'Avignon, mais au point de vue des bêtes à cornes et du steeple chase seulement; quant à l'exhibition d'objets d'art, l'auteur de l'article, en sa qualité d'artiste exposant, a évité d'en rendre compte.

Il y a deux mois que l'exposition d'Avignon a fermé ses portes, ouvertes le 2 mai. N'est-il pas trop tard pour appeler l'attention sur elle? — Oui, si l'on ne cherche, dans les exhibitions de ce genre, qu'un intérêt de curiosité passagère. — Non, si l'on veut bien reconnaître qu'elles présentent, au double point de vue de l'histoire de l'art et de la statistique provinciale, un intérêt sérieux. Il n'est jamais trop tard quand il s'agit d'histoire. Toute morte et enterrée qu'elle est, l'exposition d'Avignon conserve l'importance d'un document. On nous permettra donc de jeter quelques fleurs sur sa tombe. A défaut d'un article de circonstance, elle aura eu du moins son article nécrologique.

Le catalogue de l'exposition avignonnaise comprend près de 350 numéros. Il se divise en deux parties : dans la première sont rangées, sous 175 numéros, les œuvres modernes, peinture, sculpture, dessins et objets divers : la seconde est exclusivement composée de tableaux anciens, tous empruntés à des amateurs d'Avignon. De leur côté, la plupart des artistes contemporains qui ont exposé appartiennent au comtat Venaissin; trois ou quatre seulement aux villes voisines, Aix, Nîmes ou Montpellier. Les

tableaux venus de Paris sont tous signés de noms avignonnais. On n'y rencontre pas une seule de ces peintures parisiennes, fruits secs de toutes les expositions, qui ne font que courir de ville en ville en changeant d'emballage et que le marchand de Paris offre à la province avec la prime d'un rabais. L'exposition d'Avignon n'a fait appel qu'aux enfants du pays. De là un caractère local bien déterminé : la qualité des œuvres peut être inférieure, elle n'est pas banale.

L'art provincial ne peut guère aborder, avec ses ressources restreintes, la peinture d'histoire. C'est à Paris qu'il faut aller chercher l'enseignement des maîtres. Ainsi a fait M. Joseph Chautard. Élève d'abord d'Henri Lehmann, puis d'Ary Scheffer, ses six tableaux reflètent la double influence qu'il a reçue. La *Mater Dolorosa* et le *Christ au tombeau*, exposés à Paris, en 1850, appartiennent à la première; le *Denier de la veuve*, exposé en 1853, et les portraits, à la seconde. La *Fileuse grecque* le montre atteint, comme tant d'autres, de la contagion du joujou étrusque ou néo-Sèvres. M. Chautard cherche encore son individualité. — Celle de M. Aubanel, au contraire, paraît fixée. Coloriste par tempérament, s'il a suivi à Paris les leçons de Léon Coignet et d'Aug. Glaize, c'est à l'école espagnole, à Ribera surtout que le rattachent ses tendances, tendances moins déclarées peut-être dans sa *Vierge auxiliatrice* de l'exposition (grande toile qui a paru au Salon de 1853), que dans son *Saint Arsène*, placé au musée Calvet, et dans d'autres tableaux religieux, dont M. Aubanel, aujourd'hui revenu à Avignon, a doté plusieurs églises de son pays. — MM. Mariotty et Lacroix s'efforcent aussi de peindre l'histoire. Mais il leur manque ce que MM. Chautard et Aubanel ont eu la sagesse de demander aux ateliers parisiens, l'éducation traditionnelle. Or, cette éducation, dont la peinture historique ne peut absolument se passer, Paris seul, aujourd'hui, est en mesure de la donner complète. C'est peine perdue que de l'aller chercher à Rome, à Lyon ou à Munich.

Bien différent de la peinture historique et religieuse, le paysage se suffit à lui-même. La province ajoute même à sa saveur, parce que la province est plus près de la nature que Paris. Aussi aperçoit-on déjà, dans certaines villes de province, des groupes de paysagistes, destinés à former des écoles, aussi différentes de but et de moyen que la nature locale dont ils s'inspirent. On peut dire déjà l'école de Lyon, l'école de Marseille, l'école de Bordeaux, de Strasbourg, etc... Bientôt on dira l'école d'Avignon, si les germes révélés par l'exposition arrivent à maturité. Avignon possède, dans M. Grésy, une individualité provinciale aussi complète que celles de M. Ponthus-Cinier à Lyon et de M. Loubon à Mar-

seille; un maître très-capable, non pas précisément de former des élèves, mais plutôt de provoquer et d'aider l'éclosion de jeunes talents. M. Grésy n'est pas Avignonnais, c'est un homme du Nord; mais il a longtemps habité la Provence, et il y a reçu un coup de soleil qui l'a naturalisé Méridional. Si le mot *ensoleillé* n'existait pas, il faudrait l'inventer pour les paysages de M. Grésy. Ses quatre tableaux de l'exposition donnent lieu à de curieuses remarques. Autant la lumière vibre, dans la *Loge à porcs*, petit panneau d'une coloration puissante et d'une solidité de pâte à défier l'émail, autant les *Pêcheurs*, vaste toile de trois mètres de long, présentent une exécution lâchée, une couleur fade, une lumière grise et terne. Qu'on se rappelle les *Dernières larmes* de Diaz, à l'exposition universelle : c'est le même phénomène : — évaporation du principe colorant, en raison directe de l'agrandissement du cadre.

L'exécution intempérante de M. Grésy ne serait pas sans danger peut-être pour les jeunes artistes d'Avignon qui commencent à peindre le paysage. Toutefois, mieux leur vaudrait ce vice, si c'en est un, que les vertus de MM. Jules Laurens et Imer, deux peintres d'un talent agréable et fin, mais sans accent. Le soin a tué chez eux la franchise de la touche, comme le cosmopolitisme a étouffé leur personnalité provinciale. L'un revient de Perse, l'autre d'Égypte. Quant à M. Antoine Dumas, il arrive d'Espagne : il a brisé sa guitare en route et se sert des morceaux pour peindre des tableautins très-amusants.

L'art autochthone est personnifié à l'exposition d'Avignon par MM. Baptiste Reboul et Grivolas, tous deux soigneux de conserver l'accent du terroir, tous deux amoureux du costume indigène; car les jolies filles d'Avignon ont leur costume, plus simple mais non moins piquant que celui des belles Arlésiennes. — Une simple coiffe de piqûre blanche, sans rubans ni dentelles, posée sur le chignon, cordons au vent; un fichu d'indienne par-dessus le corset sans manches, une jupe courte : — rien de plus crâne, de plus mutin, de plus charmant. — M. Reboul peint avec fermeté; c'est un réaliste du parti de l'ordre. M. Grivolas paraît plus préoccupé d'idéal, il cherche la distinction et la grâce.

Si à ces noms on ajoute ceux de MM. Evariste de Valernes, auteur d'une *Sœur de charité* largement peinte, — de M. Téoule, qui a exposé une assez bonne *Nature morte*, — de M. Ch. David, paysagiste consciencieux, frère du compositeur auquel nous devons *le Désert* et *Christophe Colomb*, on aura un aperçu des meilleurs tableaux modernes exposés à Avignon par des artistes du pays. Il faut y joindre quelques aquarelles de M. J.-B. Laurens, un charmant petit portrait à la mine de plomb de mademoiselle

de V*** par sa mère, et un bon buste de M. Aubanel par M. Cournaud.

Parmi les artistes que le voisinage avait engagés à concourir à l'exposition d'Avignon, il convient de citer MM. Jules Salles, Bert et Perrot, de Nîmes, ce dernier portraitiste chaud et coloré. M. Giraudon, qui habite Lyon, est peut-être Avignonnais d'origine; mais sa manière sobre, tranquille et soignée trahit l'éducation lyonnaise. L'individualité la plus frappante de ce groupe de voisins, c'est M. Baptistin Martin, d'Aix. Il s'inspire directement de la nature locale, avec une couleur enfumée et une maladresse d'exécution qu'il doit à son maître Granet; il a des qualités d'expression et de composition, nous dirons presque de style, que la peinture de genre n'emploie guère qu'à la représentation des scènes de la vie italienne ou espagnole.

Étendre plus loin ce compte rendu serait dépasser les bornes d'une légitime bienveillance. Le talent seul fait les œuvres d'art; la bonne volonté ne suffit pas. En dehors des noms que nous avons cités, bien d'autres artistes avignonnais ont la noble audace de cultiver l'art au milieu des conditions peu favorables de la vie de province. Que notre silence soit pour eux, non pas une critique, mais un encouragement collectif.

Si l'exposition d'Avignon a pu, sans recourir à l'art parisien, réunir, tant en tableaux qu'en dessins, sculptures et objets divers, cent soixante et treize œuvres d'art modernes, l'explication de ce fait remarquable se trouve dans le pareil nombre de tableaux anciens qu'elle a su rassembler aussi, sans sortir des limites du département. Il y a donc à Avignon une tradition artistique, puisqu'il y a non-seulement des artistes pour exposer des productions nouvelles, mais des amateurs pour conserver les productions de leurs devanciers. En effet, l'histoire de l'art à Avignon remonte au moins au XIIe siècle : un document, découvert par l'honorable M. Achard, archiviste du département de Vaucluse, et communiqué par lui aux *Archives de l'art français*, établit que dès lors il existait à Avignon des sculpteurs, des dessinateurs, des peintres, vivant à l'ombre des grandes communautés religieuses, et souvent élevés et entretenus à leurs frais. Lorsque Simon Memmi vint, vers 1327, décorer le porche de Notre-Dame des Doms, il est permis de croire qu'il forma aussi quelques élèves, car on trouve, soit à Avignon même, soit aux environs, plus d'une peinture de ce temps qui ne porte ni la signature ni la *griffe* d'un maître connu. Au XVe et au XVIe siècle, on commence à rencontrer plusieurs noms d'artistes, un entre autres, Simon de Châlons, peintre ignoré partout ailleurs qu'à Avignon, où il a laissé plusieurs tableaux très-estimables. A partir du XVIIe siècle, une multitude d'hommes de talent vient se grouper autour

des trois grandes dynasties de l'art avignonnais, les Mignard, les Parrocel, les Vernet, et cette dernière se continue jusqu'à notre époque, où apparaissent encore les Devéria, prédécesseurs immédiats des artistes vivants dont l'exposition a réuni les œuvres.

Ce sont surtout les papes qui ont apporté à Avignon le goût des beaux-arts : les familles florentines, réfugiées dans la cité papale à la suite des proscriptions civiles, ne firent que le développer, et, par elles, il se communiqua à la noblesse comtadine. Le XVIe, le XVIIe et le XVIIIe siècle virent les hôtels des grands seigneurs d'Avignon se remplir de tableaux, de marbres, d'objets précieux. La Révolution a dispersé la plupart de ces belles choses; le marchand de bric-à-brac est devenu l'héritier direct des noms illustres. Néanmoins quelques vieux hôtels ont conservé leurs richesses; en tout cas, le goût des arts a survécu; il est encore vivace aujourd'hui, et ce sont les descendants de l'ancienne noblesse avignonnaise qui ont prêté les œuvres d'art anciennes, exposées à côté des ouvrages des artistes vivants.

Le catalogue répartit ces tableaux entre trente-deux noms d'amateurs. Il faut citer, comme les plus méritants, M. de la Couture et M. Seguin, qui ont fourni chacun dix-huit tableaux; M. de Ribiers, qui en a apporté quatorze, MM. Barnel et Reignes treize chacun, M. le docteur Pausard douze. Puis viennent MM. de Blanchetti, de Chambonnet, de Félix, de Noves, de l'Espine, de Chabert, d'Archimbaud, de Baroncelli, de Millaudon, de Sinéty, etc. Huit amateurs seulement ne figurent que pour un tableau. Mais cette liste de trente-deux noms est loin de présenter l'ensemble des amateurs d'Avignon : on n'y trouve ni les Cambis, ni les Forbin, ni les Montlaur, ni tant d'autres possesseurs de belles choses. La plus regrettable de toutes les abstentions est celle de M. le docteur Chauffard, dont nous avons visité, il y a quelques années, l'intéressante collection.

Le grand écueil de ces expositions d'œuvres anciennes, c'est l'attribution des tableaux. A Avignon, pas plus qu'ailleurs, les amateurs ne ménagent la réputation des plus grands maîtres, en patronnant de leur nom des médiocrités évidentes. Discuter une à une ces prétentions serait peine inutile. Nous devons nous borner à relever ici les œuvres d'un mérite réel, et à passer sous silence les médiocrités, quel que soit le masque qui les déguise.

Des trente-cinq tableaux que le catalogue donne à l'école italienne, un petit nombre seulement répond au nom dont on les a baptisés. Une *Vierge en prière*, attribuée au Francia, peut être en effet un fragment d'un tableau plus important de ce maître : elle appartient à M. de Ribiers,

ainsi qu'un *Saint Jean-Baptiste*, d'un ton monté, d'un effet sauvage, que son possesseur range avec raison dans l'école génoise, sans désigner plus particulièrement tel ou tel peintre. M. de Ribiers a usé de la même réserve en classant parmi les *inconnus* une toile plus remarquable encore, les *Prêteurs d'argent*, œuvre d'un coloriste qu'il serait difficile de nommer. La *Mort de Lucrèce*, par Luca Giordano, de la galerie de M. Barnel, grande page brutale, d'une puissante énergie et d'une tournure vraiment magistrale, est, à coup sûr, avec un Levieux dont nous parlerons tantôt, le tableau capital de l'exposition d'Avignon. Il faut citer encore une bonne copie ancienne d'une partie de l'*École d'Athènes*, un assez beau paysage du Guaspre, plusieurs paysages de Zuccarelli, enfin une demi-figure d'atelier, très-convenablement peinte, et signée d'un nom qu'on ne s'attendait guère à rencontrer ici, celui de Silvio Pellico.

Sur quatre toiles de l'école espagnole, une seule mérite l'attention : c'est une *Présentation de la Vierge*, composition un peu confuse ou plutôt incohérente, traitée dans un système de tons gris et de lumières froides qui rappelle assez la manière de Velazquez ; aussi lui est-elle attribuée, trop hardiment peut être, par son possesseur M. de Ribiers.

Les écoles du Nord ne demandent pas un triage moins sévère. Cinquante-quatre tableaux sont inscrits au catalogue sous les noms les plus vénérés de l'Allemagne et des Pays-Bas, à commencer par Van Eyck et Albert Dürer ! Voici, dans la grande peinture, les seuls dignes de trouver grâce devant la critique la plus indulgente : — une *Vierge contemplant Jésus endormi*, tableau frais et coloré que M. de Sinéty donne à l'inconnu, n'osant le donner à Rubens, et qui ferait honneur à Crayer ; — une bonne étude de femme à mi-corps, de Raphaël Mengs, *l'Histoire*, appartenant à M. de Noves ;— deux portraits, d'un ton chaud et doré, attribués à Van Dyck, mais très-étrangers à sa manière ; — deux autres, plus distingués ; le premier de Ferdinand Bol, avec la date 1649 ; le second de Dunz, peintre assez rare, qui y aurait représenté, d'après le catalogue, les traits du général Diesbach. La peinture de genre et de paysage est mieux partagée : M. de Chabert, dont la collection choisie renferme une belle œuvre de Salomon Ruysdael et un *Marché* de Lingelbach, que nous avons regretté de ne pas retrouver à l'exposition, a envoyé un délicieux tableau de Teniers, gravé par Surugue, ou tel autre, sous le titre : *Le Joueur de cornemuse :* c'était une des perles de la galerie d'Arboud-Jouques ; M. le docteur Chauffard l'a possédé ensuite, et c'est de lui que le tient M. de Chabert. Du même cabinet provient un *Paysage avec bestiaux* d'Ommeganck, auquel M. Seguin a donné pour pendant des *Bestiaux dans*

un paysage, aussi d'Ommeganck, tous deux empreints des qualités habituelles de ce très-estimable imitateur de Berghem. Après ces œuvres, d'un mérite réel et d'une conservation parfaite, il convient de mentionner : un *Paysage*, attribué à Ruysdael, bien qu'il porte tous les caractères d'un Poelenburg, n'en déplaise à son possesseur M. de la Couture ; un *Intérieur d'église* d'Emm. de Witte, auquel un nettoyage inintelligent a enlevé ses finesses en ravivant la crudité des figures ; un très-agréable *Effet de neige* par Van Goyen (?), avec figures d'Adrien Van de Velde, victime aussi de nettoyages trop zélés ; et deux petits portraits de Gaspard, ou tout au moins de Théodore Netscher, peintures froides mais délicates. Enfin cette liste, pour être complète, doit se terminer par deux peintres qui ont acquis à Avignon droit de cité. Le premier, d'origine allemande, Philippe Roos, dit Rosa de Tivoli, fit à Avignon un assez long séjour, et sans doute il y a laissé plusieurs de ses ouvrages. Un seul figure à l'exposition ; il appartient à M. Barnel. C'est un paysage, de plus d'un mètre de haut, où des vaches, groupées au pied d'un grand arbre, se détachent en valeur sur un ciel baigné d'une lumière abondante et blonde. — L'autre est l'auteur d'un petit tableau de bataille que le catalogue attribue à Ian Van Huysum. Or, s'il est très-vrai qu'un membre de la famille de Van Huysum a peint des batailles, il est très-vrai aussi qu'il se nommait Juste et non pas Ian, et que, frère cadet du célèbre peintre de fleurs, il mourut à vingt-deux ans. Comme son père, Juste Van Huysum, le vieux, est mort lui-même en 1716, âgé de cinquante-sept ans, le fils n'a pu naître que vers 1700, et peindre le tableau d'Avignon que vers 1722. Mais l'exécution, aussi bien que les costumes, accuse une date bien postérieure. L'escarmouche de cavalerie qu'il représente a lieu entre des gardes-françaises, vêtus de l'habit blanc à revers bleu et coiffés du chapeau-lampion, et des hussards rouges à shako droit. L'exécution est pleine de verve et d'esprit, la touche piquante et légère, le coloris brillant : on y sent comme un reflet de Watteau. Exécution et costumes présentent une analogie frappante avec une *Bataille* du musée de Marseille dont le cadre porte cette inscription : « Donné à l'Académie de Marseille et peint par Verdussen en 1762. » — Verdussen est donc à nos yeux l'auteur du *Combat de cavalerie* que possède M. Louis Pons. Une erreur de prononciation ou d'écriture aura abusé, non pas cet amateur, mais le marchand qui lui a vendu son précieux tableau. Verdussen, Van Huysum, pour une bouche ignorante ou une main inhabile, cela se ressemble (1).

(1) De tous les dictionnaires biographiques, celui de Chaudon et Delandine est

L'école française ne donne pas lieu aux mêmes réserves que les écoles d'Italie et du Nord. Est-elle mieux connue des amateurs? — Non; mais elle est moins estimée. On ne pare qu'une marchandise qui se vend bien; et la peinture française se vend mal. Quelques maîtres français ont seuls acquis une valeur marchande. Ce sont aussi les seuls auxquels l'exposition d'Avignon ait attribué des œuvres tout à fait dénuées de vraisemblance. Serviteur aux Claude, aux Nicolas Poussin, aux Watteau, aux Lancret, aux Greuze, d'Avignon! En revanche, voici une *Allégorie* de Jacques ou de Gabriel Blanchard dont la sincérité ne paraît pas contestable; elle appartient à M. P. Faure. — De même, Jacques Stella a très-probablement peint *les Génies de la musique* que M. Bernard d'Apt a inscrits sous son nom, et, quant aux *Figures allégoriques* du cabinet de M. Ach. de Félix, Le Brun pourrait les avouer; car, s'il a fait mieux, il a fait aussi plus mauvais. Parmi les portraits, le plus important est celui du duc de Bourgogne par Largillière, appartenant à M. Barnel. M. de Sinéty expose aussi un bon portrait d'homme par Hyacinthe Rigaud. Des *Ruines* de Domachin de Chavannes, un *Paysage, historique* ou dit tel, de Taunay, un sujet de lithographie peint par Xavier Le Prince, — *l'Ane*

le seul qui parle de Verdussen; il le fait mourir en 1763, à Avignon, après une vie de voyages, employée en grande partie au service des rois de Sardaigne. De sa nationalité, pas un mot : or, il y a encore à Bruxelles et à Anvers des Verdussen : la physionomie seule du nom est flamande. Jusqu'à preuve contraire, c'est à l'école flamande que nous ferons honneur de ce peintre; quant à ses œuvres, après le *Combat de cavalerie* du musée de Marseille, nous connaissons encore de lui, chez un amateur de la même ville, deux *Haltes de cavaliers devant une hôtellerie*, et, au musée d'Avignon, un grand dessin de bataille, conçu dans le goût de Van der Meulen et lavé à l'encre de Chine. Aucun des vingt ou vingt-deux musées que nous avons visités en France et à l'étranger ne possède de tableaux de Pierre Verdussen.

Il existe au Musée de Toulon un portrait du peintre de batailles Verdussen : c'est une grande toile que son possesseur actuel, M. Malcor, a momentanément déposée au musée de la ville. Verdussen y est représenté appuyé contre son chevalet, debout, derrière sa femme assise au premier plan : une servante complète le groupe. Les personnages son de grandeur naturelle, vus jusqu'aux genoux. Verdussen, coiffé d'un bonnet, sans perruque, a une physionomie fine, d'une expression un peu mélancolique, le visage maigre et ridé, les yeux petits, vifs et brillants. Bien que sa taille soit très-droite, et le port de la tête assez fier, il parait avoir plus de soixante ans. Quant à sa femme, c'est une belle Méridionale de quarante-cinq ans, à l'œil noir, au visage plein et coloré; le bras est potelé, la gorge ferme, la bouche souriante. Heureux Verdussen! — Ce portrait de famille, d'un ton de couleur clair et frais, porte pour signature : — « Revelly Honoré 1761. » — Revelly était membre de l'Académie de peinture et sculpture de Marseille, et par conséquent collègue du peintre de batailles.

chargé de reliques, — nous amènent aux portes de l'école moderne. M. de Millandon est le possesseur de ces trois derniers tableaux.

Il reste à voir quelle part l'exposition d'Avignon a faite à l'art local. Trente tableaux du catalogue appartiennent à des artistes du Midi et nomment douze peintres. Nicolas Mignard ouvre la marche avec une *Annonciation* et une *Sainte Famille*, deux belles peintures, d'une conservation parfaite, toutes deux prêtées par M. de l'Espine. Pierre Mignard a deux sujets mythologiques, de peu d'importance, et trois portraits : le plus remarquable est celui de la malheureuse marquise de Ganges, œuvre doublement précieuse au point de vue de l'art et de l'histoire, destinée sans doute, un jour, à passer des mains de M. Aubanel dans les salles du musée d'Avignon. Un autre représente madame de Grignan, et le troisième — ô surprise ! — madame Dubarry. Il suffit d'ouvrir le premier venu des dictionnaires biographiques pour se convaincre que la favorite de Louis XV n'a pu être peinte par aucun des Mignard. A côté de ces noms purement avignonnais, se placent ceux de Sébastien Bourdon, de Montpellier, et de Raynaud Levieux, de Nîmes. Le premier ne figure guère ici que pour mémoire : un portrait d'homme douteux, et un tableau d'histoire sacrée, vingt fois refait par de maladroits rhabilleurs, ne peuvent ajouter à sa gloire. Au contraire, Raynaud Levieux se montre sous le jour le plus favorable. *Le Christ expirant entre saint Jean et la vierge Marie* est déjà un beau tableau, d'une expression touchante, bien que les figures n'y aient que le tiers de la grandeur naturelle ; et M. Clerc doit se féliciter de posséder une pareille œuvre. Mais l'exposition n'offre rien de supérieur au *Couronnement d'épines*. Jamais Levieux, peintre très-inégal, et souvent faible, n'a rencontré une plus heureuse inspiration que lorsqu'il a peint cette tête de Christ, où la résignation et un amour tendre jusqu'au pardon s'allient à l'expression de la plus vive souffrance : plusieurs personnages de grandeur naturelle entourent la noble victime. C'est dans l'œuvre entier du peintre un morceau capital ; il est signé : « Raynaudus Levieux nemausensis in̄ et fẽ Avenione 1650, » — et appartient aux RR. PP. jésuites.

Aux Mignard et à leurs contemporains devraient naturellement succéder les Parrocel. Il n'en est rien. Pas un membre de cette famille, qui a compris onze peintres, ne figure à l'exposition d'Avignon. Quant aux Vernet, Joseph Vernet seul y représente ses aïeux, ses frères et ses descendants. Sept tableaux portent son nom sur le catalogue. Un seul, signé et daté « J. Vernet 1748, » a le charme des bonnes productions du maître. Deux *Vues de port de mer* sentent trop le papier peint, — œuvre de jeu-

nesse, si l'on veut. Deux autres *Marines* ne sentent que le vernis récent dont on les a abreuvées, après un nettoyage très-compromettant pour elles. Une dernière enfin, réellement faible, pourrait bien être, non pas de Joseph Vernet, mais de Jean ou Ignace, l'enfant terrible de la famille. Quant au septième tableau, d'une authenticité incontestable, c'est cette *Bergère des Alpes*, peinte pour madame Geoffrin et exposée au Salon de 1763, et qui valut à son auteur une verte réprimande de Diderot. M. de Millandon a bien fait de recueillir chez lui cette curiosité historique, expulsée du musée du Louvre pour cause d'indignité. Deux paysages de Lacroix, *le Jour* et *la Nuit*, appartenant à M. Clerc, trouvent naturellement leur place ici, à la suite des œuvres de J. Vernet, dont elles rappellent la manière. Philippe Sauvan et Duplessis, contemporains et amis du peintre des Ports de France, figurent aussi à côté de lui; mais il ne faudrait pas juger Sauvan, qui a peint d'excellents tableaux d'église, sur le tableautin médiocre que le catalogue lui attribue. Duplessis, plus heureux, a un assez beau portrait de Franklin, du cabinet de M. Pausard. Parmi les peintres du XVIIIe siècle, citons encore Arnaud, membre de l'académie de Marseille, auteur d'une tête de Vierge, peinte en 1739, et Sablet, artiste encore plus inconnu, dont la manière se rattache à l'école lyonnaise, alors que le graveur Boissieu y avait mis à l'ordre du jour la minutie et la sécheresse, les qualités de sa mauvaise peinture, qui sont les défauts de la bonne. Enfin le XIXe siècle s'ouvre avec Biffeldt, bon miniaturiste, représenté par une très-médiocre peinture à l'huile, et il se ferme avec Granet, le peintre d'intérieurs. Des cinq tableaux de l'artiste aixois, quatre n'ont que les qualités banales du genre; le plus piquant est une simple étude très-colorée, — une chapelle où le jour arrive en face, à travers des vitraux peints.

Il serait superflu de relever toutes les lacunes de l'exposition avignonnaise au point de vue de l'art local, ou même provincial. Évidemment elle ne s'est pas préoccupée de cet objet : elle a compté sur les églises et le musée pour lui servir de succursales. Toutefois, réduite aux trente tableaux que nous avons analysés, elle présente encore, dans un cadre très-restreint, un aperçu intéressant de la vie artistique du midi de la France au XVIIe et au XVIIIe siècle.

Deux mots maintenant sur le catalogne de l'exposition avignonnaise; comme la plupart de ses pareils, il offre prise à de nombreuses critiques. Dans l'art moderne, il se contente de donner le nom des peintres et la ville qu'ils habitent, sans indiquer le lieu de leur naissance : le prénom même est souvent omis. Quant au maître, il n'en est pas question, non

plus que des récompenses que l'artiste a pu obtenir, ni des expositions où il a figuré. Dans la partie ancienne, aucune date de naissance ou de mort n'accompagne le nom de l'auteur : l'œuvre n'est caractérisée ni par ses dimensions, ni par les signatures ou dates qu'elle peut porter, ni même par la matière sur laquelle elle est peinte, bois, toile ou cuivre : il n'est fait nulle mention des provenances antérieures ni des ventes célèbres par lesquelles elle a passé. — Toutes choses très-simples, puisqu'il s'agirait, pour les savoir, de les demander à l'amateur ou à l'artiste ; et toutes choses très-nécessaires ; car, une fois l'exposition fermée et les tableaux dispersés, ce qui survit, c'est le catalogue. Il faudrait bien peu pour faire d'un livret de l'exposition, si borné qu'il soit, un document sérieux et utile. Celui d'Avignon n'est appelé à rendre aucun service aux archéologues à venir.

En somme, l'exposition d'Avignon n'était pas de nature à tenir une place importante dans l'histoire de l'art français. On aurait eu mauvaise grâce à le lui demander, et il eût été malséant à elle d'y prétendre. Il suffit qu'elle ait présenté un intérêt *sui generis*. Or, nous avons pu relever, parmi les contemporains, vingt et un noms d'artistes de talent indigènes, et, sur les cent soixante et treize tableaux anciens, soixante-neuf noms ont paru mériter une attention spéciale. C'est peu et c'est beaucoup. C'est peu, eu égard au nombre total. C'est beaucoup, si l'on songe au pêle-mêle des exhibitions de ce genre. Il faut donc voir dans l'exposition d'Avignon uniquement ce qu'elle a voulu être, et ce qu'elle a été : — un acte d'initiative provinciale digne de tous les encouragements ; — un fait artistique assez réussi, curieux peut-être pour l'avenir, et qui, à ce titre, devait laisser sa trace quelque part.

LÉON LAGRANGE.

BIBLIOGRAPHIE.

POUSSIN.

La première condition pour faire une bonne étude sur Poussin, c'est un examen approfondi de son œuvre; la seconde, c'est la lecture attentive de toutes ses lettres. Après ces travaux préalables, on peut alors tenter d'aborder cette difficile tâche, et, un goût sûr aidant, on peut espérer la remplir avec quelque succès. Si, au lieu de faire soi-même les premières études, on se contente de lire tout ce qui a été écrit sur Poussin; si, au lieu d'aller à Londres voir quelques-unes de ses principales œuvres, *les Sept Sacrements* entre autres, on s'imagine avoir satisfait à ses lecteurs et à soi-même en ne jugeant les tableaux que d'après les gravures, croit-on réellement pouvoir produire un ouvrage utile, et ne vaudrait-il pas mieux occuper son temps à un travail d'un autre genre? Dans le premier cas, c'est une œuvre vraiment personnelle que l'on crée; dans le second, c'est une simple compilation dont l'utilité ne me paraît pas évidente.

M. Bouchitté, qui vient de publier à la librairie Didier, *le Poussin, sa vie et son œuvre*, nous paraît avoir très-peu étudié la question; son livre nous semble écrit trop vite et bien plus tôt avec les livres qu'avec les œuvres elles-mêmes; il a eu communication des lettres originales de Poussin, bonne fortune dont il n'a pas su absolument profiter, puisque, lorsqu'il se sert de cette précieuse correspondance, il se permet de modifier, par pudeur, les expressions du grand peintre; ainsi, dans la lettre adressée à M. de Chantelou, le 4 janvier 1647, M. Bouchitté remplace par la phrase suivante un passage de la lettre de Poussin qu'il trouve trop libre : « *Vous trouverez bon que je ne vous exprime pas tout le dégoût que j'ai pour de pareils ouvrages.* » Puis il ajoute en note : « *Le passage souligné n'est pas le texte du Poussin; l'éditeur n'a pas voulu, avec juste raison, reproduire la crudité d'expression des lettres autographes.* » Nous souhaitons fort, après avoir lu cette note, que M. Bouchitté ne donne jamais une édition de Molière; que de fois ne trouverait-il pas à rougir, et le texte, en plus d'un endroit, pourrait sérieusement souffrir d'une telle pruderie.

Passons sur ce détail et arrivons à des choses plus importantes. Les

œuvres sur lesquelles M. Bouchitté paraît le plus aimer à s'appesantir, ce sont *les Sept Sacrements;* les deux suites de del Pezzo et de Chantelou lui donnent une occasion de comparaison qu'il n'omet pas d'établir avec grand détail ; il arrive même à cette conclusion, universellement adoptée, que la seconde suite est de beaucoup préférable à la première ; mais, après avoir comparé tableau par tableau, composition par composition, il s'est laissé aller, sans s'en apercevoir, à dénigrer tellement la première suite, qu'à l'en croire, elle serait même presque indigne de la comparaison, tandis qu'elle peut encore parfaitement, selon nous, être très-admirée ; si le lecteur ne veut pas être induit en erreur sur les artistes qui ont gravé ces deux suites, nous lui dirons que la première suite, celle de del Pozzo, est gravée par Jean Dughet, et la seconde seulement par J. Pesne. M. Bouchitté les attribue l'une et l'autre à ce dernier artiste.

Quant à la suite de *la Passion*, gravée en 13 planches par Claudine Stella, et quant à son authenticité quelque peu douteuse pour M. Bouchitté, nous croyons pouvoir affirmer, non pas « *à cause de la probité connue de la famille Stella,* » mais bien à cause de l'agencement des figures et par la composition elle-même, nous pouvons affirmer qu'elle est incontestablement due au génie de Poussin ; il est de ces œuvres qui, quand bien même elles n'auraient jamais été signées, portent une telle empreinte du génie du maître, qu'il n'est pas permis d'exprimer un doute à leur égard. Si quelques historiens se sont permis de douter, ils n'ont pu trouver à remplacer le nom de Poussin que par celui de Jacques Stella, et, si l'on veut se donner la peine d'examiner un instant les œuvres de ce dernier, l'attribution tombe d'elle-même. M. Bouchitté, qui finit par se ranger de cet avis, n'aurait pas même dû, ce nous semble, parler de l'attribution absolument fausse qu'on s'est plu fort gratuitement à donner à cette suite, connue seulement par la gravure.

Si nous avons été sévère dans l'appréciation de cet ouvrage et si nous avons préféré relever quelques erreurs, c'est qu'il nous a semblé que, dans un livre sur un artiste aussi grand que Poussin, il s'agit avant tout d'être exact; et, surtout lorsqu'un livre est appelé à faire notoriété par la sanction que l'Académie vient de lui accorder et par ses propres dimensions, on ne saurait être trop sévère et trop rechercher les erreurs qu'il renferme. A côté des fautes de détail que nous avons signalées, on trouve, dans ce livre de M. Bouchitté, des appréciations justes du talent de Poussin et un résumé bien fait des différentes situations de la vie de cet artiste. Une dernière observation portera sur le titre. Pourquoi *le* Poussin, et non pas Poussin tout simplement? L'appelait-on habituellement

ainsi de son temps? A-t-il jamais signé ainsi? Pourquoi ne pas lui donner son nom tout simplement? N'était-il pas plus naturel d'intituler ainsi cette étude : *Poussin, sa vie et ses œuvres*?

G. D.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Renseignements sur quelques peintres anciens.—Quentin Massys, Hendrik de Keijser et Jérôme du Quesnoy, graveurs en médailles. — L'école hollandaise moderne et M. Roelofs. — Un inventaire d'objets d'art au XVIIe siècle.—Le frère capucin Bonaventure, peintre. — La galerie d'Arenberg. — Découverte de gravures antérieures à 1452. — Les statues du jardin des Tuileries. — Nécrologie, etc.

⁂ Les recueils de petites poésies sont toujours pleins de surprises.

Voici une épigramme tirée des *Nicolai Barptolomæi Lochiensis epigrammata*. Parisiis, ap. Ludov. Cyaneum, 1532, in-8°, p. 43. Elle est adressée :

Ad Vensæum pictorem.

Trimestri fueras iconem fingere pactus,
Quam sex post annos vix mihi reddideris;
Te segnem interea, Vansæe, pigrumque vocabam,
Et pejus, quod jam non retulisse velim.
Nam, quam misisti mihi, dum spectatur imago,
Vix opus annorum credo fuisse decem.

S'agit-il ici du grand Léonard? Nicolas Barthélemi, bénédictin de la fin du XVe et du commencement du XVIe siècle, et auteur du fameux *Christus Xylonicus*, était de Loches, et, par là, il a pu connaître le Vinci lorsqu'il demeurait au château du Clou près d'Amboise, et la façon dont le portrait resta plus de six ans dans les mains de l'artiste convient bien aux habitudes de Léonard. Mais — sans même s'attacher au *Vansæe* du 3e vers, qui peut n'être qu'une faute d'impression, on disait *Vincius* en latin, — le ton de la pièce paraît bien léger vis-à-vis d'un si grand maître. D'ailleurs, le Vinci, mort le 2 mai 1519, n'était parti pour la France qu'à la fin de juin 1516; il y est donc resté moins de trois ans, ce qui va contre la donnée essentielle de notre sixain, qui me paraît par là n'être pas encore expliqué.

Maintenant voici d'autres petites pièces qu'on lit dans les *Nugæ* de Nicolas Bourbon, imprimées à Lyon, chez Griphe, en 1538 :

De Hanso Ulbio et Georgio Reperdio, pictoribus.

(Livre III, pièce 8.)

Videre qui vult Parrhasium cum Zeuzide,
Accersat à Britannia

Hansum Ulbium, et Georgium Reperdium
Lugduno ab urbe Galliæ.

De morte picta à Hanso, pictore nobili.

(Livre VII, pièce 58)

Dum mortis Hansus pictor imaginem exprimit,
Tanta arte mortem rettulit ut mors vivere
Videatur ipsa, et ipse se immortalibus
Parem Diis fecerit, operis hujus gloriâ.

In picturam Hansi, regii apud Britannos pictoris et amici.

(Livre VIII, pièce 36.)

Sopitum in tabula puerum meus Hansus eburna
Pinxerat, et specie qua requiescit Amor
Ut vidi, obstupui, Cherintumque esse putavi,
Quo mihi res non est pectore chara magis;
Accessi propius, mox sævis ignibus arsi,
Osculaque ut cœpi figere, nemo fui (lisez *fuit*).

Pour l'un des deux, le doute n'est pas possible : *Hansus*, c'est *Hans*, l'équivalent du latin *Johannes*, et, si bizarre que soit *Ulbius*, qui veut dire : de Persenberg dans la basse Autriche, pour traduire *Holbein*, qui était né à Bâle, la mention de l'Angleterre avec la qualité de peintre du roi, le sujet de la Mort, si fréquent chez l'artiste, prouvent sans conteste qu'il s'agit bien du grand Holbein; ce qu'il y a ici de plus curieux, c'est cet enfant endormi peint en miniature sur ivoire *in tabulâ eburnâ*. On ne peut être aussi affirmatif sur ce *Georgius Reperdius*, qui exerçait la peinture à Lyon et qui peut-être était connu d'Holbein, si même il n'en était pas l'ami. M. Sotzmann (*Kunstblatt*, 22 avril 1850) y avait cru voir le graveur Reverdinus, et la forme du nom fait naître cette pensée du premier coup par la permutation perpétuelle du *p* et du *v*. Mais Reverdinus est Bolonais comme Bonasone; nous ne saurions que par cette pièce qu'il est venu à Lyon, et, d'ailleurs, il s'appelait Cesare. Reverdinus est donc exclu, à moins qu'on n'arrive à constater ailleurs l'existence d'un autre artiste du même nom. M. Renouvier, dans son excellent ouvrage des *Types et Manières des Peintres-Graveurs*, un livre qui ne sera estimé à sa valeur que quand il aura passé de l'in-4° à l'in-8° et qu'il aura quitté, pour une publicité plus grande, les Mémoires de la Société de Montpellier, qu'on ne saurait d'ailleurs trop louer pour l'avoir mis au jour, M. Renouvier (2e partie, p. 39) y supposerait plutôt Georges Pencz, « le prénom étant ordinairement plus connu et moins souvent estropié dans la biographie des artistes. » Quoique l'usage des noms propres allemands soit d'avoir toujours un sens, il ne

paraît pas, à ce qu'on m'assure, que *Pencz* ait en allemand un sens quelconque; rien ne nous montre donc comment Pencz pourrait être traduit par *Reperdius*. Les Archives de Lyon contiennent peut-être la solution de cette énigme, et c'est de quelque rôle d'impôt ou de quelque minute de notaire qu'on sera tout surpris de la voir sortir un jour. Jusque-là, il faut s'abstenir.

A. DE M.

⁂ Notre savant collaborateur, M. Alexandre Pinchart, vient de publier, à Bruxelles, à la librairie polytechnique d'Aug. Decq, des *Recherches sur la vie et les travaux des graveurs de médailles, de sceaux et de monnaies des Pays-Bas*, d'après des documents inédits, grand in-8° de près de 500 pages. Ce livre, précieux pour l'histoire de la numismatique et de la glyptique, contient des renseignements sur environ 120 graveurs en médailles, depuis le commencement du XIVe siècle jusqu'au XVIIIe. Parmi ces graveurs, on rencontre plusieurs artistes connus comme sculpteurs, comme architectes ou même comme peintres, par exemple Quentin Massys, Hendrik de Keijser et Jérôme du Quesnoy. Voici les notices concernant ces trois artistes. De chacun d'eux, M. Pinchart ne constate qu'une seule œuvre dans la spécialité qui fait l'objet de son livre. Mais peut-être cette indication servira-t-elle à faire découvrir d'autres médailles gravées par le grand peintre d'Anvers, par l'illustre architecte de la ville d'Amsterdam, par le malheureux sculpteur de Bruxelles.

« QUENTIN MASSYS (né vers 1460, mort en 1529 ou 1530). — Pour tout le monde, Quentin Massys (1) est un forgeron habile que l'amour rendit un peintre des plus remarquables, et l'une des gloires artistiques que la ville d'Anvers peut revendiquer avec orgueil. Qui ne connaît les détails de cette vie dont la jeunesse se passa à faire des chefs-d'œuvre avec le

(1) M. Léon de Burbure, en se livrant aux recherches les plus actives dans les archives de l'église de Notre-Dame d'Anvers, pour découvrir des renseignements sur les musiciens belges, a trouvé une foule de notes qui intéressent les arts, et entre autres Quentin Metsys, Matsys ou plutôt Massys. M. de Laet vient de publier ces notes dans son *Catalogue du musée d'Anvers*, 1850, pp. 49-56. Il y prouve fort bien que Massys est le véritable nom de notre artiste et qu'il vit le jour à Anvers, et non pas à Louvain, comme l'ont encore prétendu en dernier lieu MM. Alfred Michiels et Van Even. Les extraits d'archives que ce dernier avait rassemblés dans plusieurs articles sur ce peintre célèbre (*Journal des petites affiches de Louvain*, 1846) n'étaient pas cependant denués d'intérêt, et les arguments qu'il faisait valoir pouvaient alors faire hésiter; mais, aujourd'hui, en face des découvertes de M. de Burbure et de la notice de M. de Laet, le doute n'est plus possible.

seul secours du marteau, tant Massys possédait l'art d'assouplir le fer et de le forcer à prendre des formes élégantes? La cage pour le puits de la place de Notre-Dame, à Anvers, le dais d'autel dans l'église collégiale de Saint-Pierre, à Louvain, et la tombe d'Édouard IV, roi d'Angleterre, dans la chapelle de Saint-George, à Windsor, etc., sont autant de monuments qui attestent le talent que possédait Massys en ce genre. Quant à l'époque de sa naissance, nous suivrons l'opinion de M. de Laet, qui croit pouvoir la fixer vers l'année 1460. Nous ne nous sommes point ici proposé d'entrer dans les détails de cette existence, dont les plus belles années s'écoulèrent dans un dur et pénible travail. Dire, ce que chacun sait, que Massys, devenu amoureux de la fille d'un peintre d'Anvers, s'adonna, pour obtenir sa main, à l'étude de l'art que pratiquait le père de celle qu'il aimait; ajouter qu'en peu de temps il parvint à manier le pinceau aussi habilement que le marteau, et qu'il acquit bientôt la juste renommée qu'un tel mérite devait lui attirer, ce serait répéter ce qu'Alexandre Fornenbergh a raconté avec force louanges, et ce que M. Alfred Michiels a si bien exposé dans son *Histoire de la peinture flamande* (t. III), sans compter une foule d'autres biographies moins complètes. Nous passerons donc outre, et sur ses grandes qualités en peinture, et sur la part qu'il eut dans les développements que cet art fit pendant le XVIe siècle. Il n'entre pas plus dans notre cadre de donner la liste des œuvres qu'on attribue à Massys comme forgeron et comme peintre : on peut consulter à cet égard le dernier auteur que nous avons cité plus haut, qui a publié la liste des tableaux de Quentin Massys et de Jean, son fils. Nous nous attacherons exclusivement à le considérer comme graveur de médailles. Cette particularité, si importante pour nous, nous est révélée par Érasme dans une lettre écrite de Bâle, en 1528, à son ami, Henri Botte, dans laquelle il lui dit que Massys a coulé son portrait en bronze (1) d'une façon assez remarquable.

« Cette médaille, dont il existe peu d'exemplaires originaux, a 10 centimètres 5 millimètres de diamètre : elle a été publiée par Van Mieris

(1) Si hoc est temporis jacturam facere, utinam liceret perpetuo cum candidis amicis miscendo sermones bonas horas transigere. Nunc plusquam dimidium temporis datur legendis ac scribendis epistolis, et multis et prolixis et fere inamœnis. Unde statuarius iste nactus sit effigiem mei demiror, nisi fortasse habet eam, quam Quintinus Antverpiæ fudit ære. Pinxit me Durerus, sed nihil simile. Etc. Basilea 29 martii, anno 1528. (Erasmi, *Opera omnia,* Lugduni Batavorum; 1703, t. III, p. 1073. — *Voy.* aussi Bolzenthal, *Skizzen zur Kunstgeschichte der Modernen Medaillen-Arbeit* (1429-1840). Berlin, 1840, p. 142, et A. Michiels, *l. c.*)

(*Historie der Nederlandsche vorsten*, II, p. 94). On y voit à l'avers le profil du savant rotterdamois, couvert du bonnet doctoral, avec cette légende du côté senestre :

IMAGO AD VIVÃ EFFIGIẼ EXPRESSA.

« Et dans le champ :

·ER· ·ROT·

« Du côté dextre se trouve cette inscription grecque :

ΤΗΝ ΚΡΕΙΤΤΩ ΤΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΙΞΕΙ.

« Sous le buste : 1519.

« Le revers représente encore le portrait d'Érasme dans la même attitude, mais sous la forme d'un Terme, placé sur un monticule de pierres. On y lit également deux inscriptions, l'une en latin à senestre :

MORS VLTIMA LINEA RERṼ,

et l'autre en grec à dextre :

ΟΡΑ ΤΕΛΟΣ ΜΑΚΡΟΥ ΒΙΟΥ.

« Sur le buste est écrit le mot :

TERMINUS,

et dans le champ :

CONCEDO NVLLI.

« Massys avait déjà, en 1517, peint le portrait d'Érasme et de son ami Pierre Gillis, greffier d'Anvers, pour être offerts au célèbre chancelier Thomas Morus (Erasmi *Opera*, t. III, pp. 287 et 384), qui s'extasia sur la perfection du travail (*ibid.*, p. 1073).

« Notre artiste avait donc gardé de ses premières occupations une sorte d'amour pour les métaux. S'il ne s'amusa point par moments à marteler, à ciseler quelque ouvrage de fine serrurerie, au moins est-il sûr qu'il grava des médailles. Celle que nous avons décrite est la seule qu'on puisse lui attribuer avec certitude.

« Massys mourut à Anvers, dans la seconde moitié de l'année 1530 ou dans le premier semestre de 1531 (de Laet, *Catalogue du musée d'Anvers*, 1850).

« Henri de Keyser (né en 1565, mort en 1621). — Van Loon a publié, dans son *Histoire métallique des Pays-Bas* (t. Ier, p. 524), une belle mé-

daille représentant, à l'avers, le buste en profil d'Abraham de Goorle, avec cette légende : A· D· GOORLE· ÆT· 43. VIRTVS· NOBILITAT· — Le revers est emprunté à une médaille de l'empereur Galba; on y voit une amazone et un guerrier, et ces mots : HONOS ET VIRTVS; à l'exergue : AN° 1599. Goorle est un célèbre antiquaire qui habita longtemps Anvers, et qui mourut à Delft en 1609. Il possédait une immense collection de monnaies et de médailles romaines et autres. La médaille dont nous parlons a été gravée par Henri de Keyser, l'un des sculpteurs les plus en renom que la Hollande ait produits (1); son nom se lit à l'avers. Il naquit à Utrecht, en 1565 selon les uns, en 1567 suivant d'autres. H. de Keyser fut tout à la fois sculpteur et architecte : il est l'auteur du mausolée qui est élevé à Delft, à la mémoire de Guillaume le Taciturne, prince d'Orange. Les biographes varient aussi sur la date de la mort de cet artiste, arrivée en 1620 ou 1621.

« Jérome du Quesnoy (né en 1602, mort en 1654). — Jérôme du Quesnoy naquit à Bruxelles, en 1602, et fut exécuté à Gand, le 24 octobre 1654. Nous avons dit ailleurs (*Messager des sciences historiques de Gand*, 1855, p. 139) qu'il fut nommé « architecte, statuaire et sculpteur de la cour, par lettres patentes du 26 octobre 1645. » Il n'entre pas dans notre plan de faire la biographie de cet habile artiste, à l'occasion de l'unique médaille qu'il a gravée, médaille dont, jusqu'ici, on ne connaît qu'un seul exemplaire dans la collection de M. Speelman, à Gand. Elle représente, à l'avers, l'archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche, en profil, avec cette légende : LEOPOLDVS · GVILELMVS · D : G : ARCHIDVX · AVSTRIÆ, et au revers, un emblème composé d'une croix, d'un lion, d'une brebis, etc., et ces mots : TIMORE DOMINI. C'est à l'avers qu'on lit la signature de l'auteur : HIER · DU QUESNOY · F·

« Le type de cette médaille est, du reste, parfaitement connu, car Van Loon en a publié une identiquement semblable, mais d'un module plus

(1) Dans *les Musées de la Hollande*, par W. Burger, p. 231, on trouve ces renseignements sur Hendrik de Keijser : ... « Il fut architecte et sculpteur de la ville d'Amsterdam, où il éleva les églises du Sud, du Nord et de l'Ouest. On lui doit aussi l'hôtel de ville de Delft, et on lui attribue la belle statue d'Érasme qui orne le *Groote Markt* (grand marché) à Rotterdam. Dès 1540, Érasme avait déjà une statue en bois, à la même place; en 1557, la statue en bois fut remplacée par une statue en pierre, et, en 1622, la statue en pierre par la statue de bronze, dont Hendrik est présumé l'auteur. Hendrik, il est vrai, était mort en 1621, mais la statue a pu être inaugurée un an après la mort du statuaire...» Le grand peintre, si peu connu, Theodor de Keijser, l'auteur d'un petit chef-d'œuvre au musée de La Haye, *l'Assemblée des bourgmestres d'Amsterdam* en 1638, est probablement le fils de Hendrik.

grand, et qui a été gravée par Adrien Waterloos. On trouve encore, dans l'*Histoire métallique des Pays-Bas* (t. II, p. 290), deux autres médailles en l'honneur de l'archiduc Léopold-Guillaume, dont les avers ne diffèrent de celui de la médaille de J. du Quesnoy, qu'en ce que la légende, au lieu d'être placée en cercle dans le champ, est inscrite sur une banderole au-dessus de la croix. L'une des deux a pour avers celui dont du Quesnoy est l'auteur, et, par conséquent, elle pourrait être attribuée à cet artiste. Ces trois médailles sont placées par Van Loon sous la date de 1647, qui est celle de la nomination du prince au gouvernement général des Pays-Bas. »

⁂ Dans un article, signé F. van den Berghen, sur l'exposition d'Amsterdam, *l'Artiste* du 30 octobre apprécie ainsi la nouvelle école hollandaise en général :

« Au commencement de ce siècle, l'école dite classique avait envahi l'Europe entière. Elle régnait dans le pays de Velazquez comme dans celui de Titien, dans le pays de Rembrandt comme dans celui de Rubens. Il y en a bien encore quelque trace insignifiante partout, mais partout cependant ont surgi de nouvelles écoles, plus ou moins nationales.

« En Hollande, la réaction a été produite par plusieurs éléments dont le principal est, comme en Belgique, l'imitation des anciens maîtres indigènes. C'est un égarement dans le temps, mais non pas, du moins, un égarement dans l'espace. C'est un détour chronologique, mais, du moins, l'école hollandaise se retrouve ainsi sur son terrain. Elle n'a plus qu'à faire volte-face, à se retourner du bon côté, à marcher en avant, au lieu de regarder en arrière. Elle est chez elle désormais, et, en s'inspirant de la vie présente, de la nature qui l'entoure, des idées et des sentiments, des mœurs et des allures d'aujourd'hui et de demain, pourquoi n'aurait-elle pas, à son tour, certaines des qualités de sa belle école du XVIIe siècle?

« La Hollande, il est vrai, n'est plus dans les mêmes conditions de grandeur sociale et d'exaltation patriotique où elle était autrefois. Ses artistes n'ont plus à peindre les fiers arquebusiers de Ravestein et de Frans Hals, de van der Helst et de Rembrandt. Mais la vie familière des diverses classes, si finement exprimée par Terburg et Pieter de Hooch, par van Ostade et Jan Steen, est toujours la même, du salon au cabaret; mais le pays est toujours le même, du pâturage où paissent encore les troupeaux de Paul Potter, à la saulaie de Hobbema, à la chênaie de Ruijsdael, à la dune de Wijnants, à la mer de Willem van de Velde. Pour

faire aussi bien qu'eux, il ne s'agit peut-être que d'y aller voir sans eux, mais avec le même amour et la même ingénuité.

« Ce retour vers la nature est un second élément qui se constate encore dans l'école actuelle, après toutefois l'imitation des maîtres du XVIIe siècle. Troisièmement enfin, les peintres français contemporains influencent certains groupes d'artistes, surtout parmi les paysagistes. L'exposition d'Amsterdam montre clairement ces trois tendances, soit isolées, soit combinées ensemble, chez presque tous les peintres néerlandais.

« L'ancienne école s'était divisée en spécialités très-distinctes, où chaque artiste se maintenait une fois qu'il s'était acclimaté dans son petit cadre. La spécialisation en était venue à ce point, qu'on avait même subdivisé ces catégories déjà si restreintes. Les paysagistes, par exemple, s'étaient, sans propos délibéré, partagé la terre en parcelles, celui-ci s'appropriant les canaux ou les mares, celui-là les prairies, un autre les bois. Le peintre d'architecture extérieure ne se hasardait point dans l'intérieur des monuments. Le peintre de figures groupées dans les demi-teintes d'une chambre osait rarement les transplanter en plein air. Tel faisait les oiseaux, mais non pas les animaux; tel, les fleurs ou de menus accessoires. A cela peut-être l'école dut sa perfection dans tous les genres de la peinture naïve. C'était comme une application anticipée et instinctive du principe économique de l'industrie moderne : la division du travail. Théorie assez misérable quand on l'importe dans les arts, mais qui n'en produisit pas moins des merveilles chez les anciens peintres de ce peuple, moins naturellement artiste dans sa généralité, qu'il n'est ouvrier ingénieux, attentif, patient et opiniâtre.

« L'école actuelle a repris les divisions usitées autrefois : elle s'est, de nouveau, distribuée en peintres d'intérieur de ville, peintres d'intérieur de monuments, peintres d'intérieur de famille, peintres de la campagne et des animaux, peintres de la mer et des navires, etc. Ils trouvent ainsi, dans le passé de leur nation, des modèles incomparables en tous ces genres, soit van der Heijden et Berckheijden, soit Albert Cuijp, Emmanuel de Witte et Hendrik van Vliet, soit Terburg, van Ostade ou Pieter de Hooch, soit les van de Velde et tant d'autres. Là est le danger. Aussi, bien peu échappent à ces réminiscences, dans des compositions catégorisées strictement, et ils sont entraînés à imiter non-seulement les effets, mais l'exécution des anciens maîtres, sans toutefois en approcher, même de bien loin. »

Dans le même article, l'auteur fait un grand éloge d'un tableau de

M. Roelofs, qui sans doute est déjà bien connu en France où il a exposé plusieurs fois.

« Les plus forts de la nouvelle école hollandaise, dit M. van den Berghen, sont incontestablement les paysagistes. On en compte une pléiade assez nombreuse, qui marquerait aux expositions de Paris et à celles de Belgique. Le maître, celui qui tient la tête et semble avoir donné le ton aux autres, est M. Willem Roelofs, qui habite Bruxelles et que les Belges s'honorent de classer dans leur école. Mais M. Roelofs est né à Amsterdam, je crois; il s'est formé en Hollande, et c'est en Hollande que son talent va le plus souvent chercher ses inspirations. Il a peint aussi en France, devers Fontainebleau, et il s'est assimilé, sans aucune apparence de pastiche, certaines vaillantes qualités des paysagistes français, mais il est resté de son pays, avec une originalité intacte. Aussi, c'est dans la représentation de son pays hollandais qu'il est surtout véritablement supérieur.

« Le tableau qu'il a exposé à Amsterdam, intitulé *Après la pluie*, est un chef-d'œuvre, et qui vaut les paysages des anciens maîtres, sans leur ressembler. Ruijsdael et Hobbema, Wijnants et tous autres n'y sont pour rien. L'impression que l'artiste a reçue de la nature et qu'il a traduite dans son image réalisée, sa manière de peindre et sa gamme de couleur, tout en est absolument particulier. Et cependant c'est la nature même, reproduite avec un mélange de sincérité naïve et de sensibilité passionnée.

« Le site, très-simple, se trouve résumer très-heureusement tous les caractères du paysage hollandais : au premier plan, de l'eau, un bateau contre le rivage, une femme dans le bateau; à droite, un chemin le long d'une haie plantureuse, couronnée d'arbres bas et touffus; sur le chemin, un cheval blanc, monté par un homme en veste rouge; en tournant vers le milieu, un petit pont, puis une maison tapie dans les herbages, avec son toit en tuiles, de ce beau ton rosâtre, profond et harmonieux, qui fait si bien parmi les verts argentés; puis, au fond, un moulin à vent. N'est-ce pas là toute la Hollande?

« Il a plu, et les hautes herbes, les buissons, les arbres sont encore imprégnés d'humidité; il y a encore de l'eau dans le ciel, et l'on dirait que ces nuages orageux effleurent déjà la terre. C'est cette intimité de la terre et du ciel qui donne à ce paysage sa poésie, à la peinture de M. Roelofs sa rare qualité. Tout concorde dans cet ensemble, tout s'entremêle et contribue à l'effet. Chaque objet ne sacrifie rien de sa valeur de ton : le bateau est très-brun, le cheval très-blanc, la veste très-rouge,

la haie très-verte, le toit très-rosé, le moulin très-gris, et pourtant le tableau semble d'une seule couleur, toutes les vigueurs locales se trouvant absorbées par le ciel qui enveloppe tout, pénètre les feuillages et les terrains, et se noie jusqu'au fond de la mare.

« On voit combien M. Roelofs est peintre, et qu'il a le secret du paysage, ce secret qui est le principal génie de Théodore Rousseau. Il sait que c'est le ciel qui fait la terre, qui lui donne son tempérament et sa physionomie, qui même en détermine les formes par le jeu capricieux de la lumière qui crée des reliefs et les amplifie, de l'ombre qui dévore les réalités inutiles ou disgracieuses. Dans le ciel est tout l'artifice du paysage. Quand le ciel est réussi, le tableau est fait. Mais on ne saurait jamais refaire un paysage où le ciel est manqué. Il en est de même dans toutes les sortes de peinture : c'est le fond qui décide de tout. Les grands maîtres de la couleur, dans toutes les écoles, Corrége et Titien, Velazquez et Murillo, Rembrandt et tous les magiciens hollandais du XVIIe siècle l'ont prouvé surabondamment. »

⁂ Nous n'avons vu cité nulle part un catalogue de médailles et d'objets d'art, qui fut publié à Aix dans le milieu du XVIIe siècle, sous ce titre : *Inventaire du Cabinet du sieur Toussaint Lauthier d'Aix en Provence, consistant en anciennes médailles, pierres précieuses, gravées tant en creux qu'en bas-relief; statues, tableaux, coquilles et plusieurs autres choses naturelles et artificielles* (*Aix, Ch. David*, 1663, in-4° de 32 pages). Cette collection cependant était célèbre, et l'on peut juger, par l'inventaire qui est tombé sous nos yeux, qu'elle méritait sa célébrité. Voici un extrait de cet inventaire, qui concerne quelques tableaux intéressants. Nous avons conservé l'orthographe incroyable des noms d'artistes mentionnés par le rédacteur du catalogue, qui n'en est que plus curieux :

« Pour les tableaux ou portraits tirez après nature, il y en a 31 parmi lesquels on voit une bacchanale de neuf pieds de longueur et environ sept de hauteur à 16 figures, dans un beau païsage, de la main de Faudran.

« Un tableau d'environ deux pieds et demy de longueur de Leonardo Deluin, à sept figures, representant la sainte Vierge, son Fils, saint Joseph, saint Jean Baptiste et deux Anges.

« Une perspective d'une église d'environ deux pieds de long, de la main d'Estegnuict (*sic*).

« Trois païsages, l'un de Fauquiere assez grand, avec quantité de petites figures d'hommes et d'animaux dans un parc ; un moindre de la

main de Mabeuse ou du Brugue; et l'autre garni de quantité de figures, representant le miracle des cinq pains d'orge.

« Un du jeune Franc à plusieurs figures, environ de la mesme grandeur que les autres.

« Deux sur le cuivre de la main de Fradeau, representant la Nativité de Nostre Seigneur et l'adoration des Rois.

« Un saint Antoine de Padoue, de la main du cavalier Joseph Pin.

« Une descente de Croix sur l'ardoise, de la main de Caneille.

« Le portrait de François I, de la main de Janot.

« Un petit portrait inconnu de la main d'Eutissian.

« Trois patriarches peints à la grecque, sur le bois, avec inscriptions grecques, et autres peintures qu'on ne détalle pas.

« Vingt trois petits tableaux ou portraits, entre lesquels il y en a trois d'email sur l'or, de très bonnes mains.

« Une saincte Vierge en mignoture assez grande.

« Un saint François de la mesme grandeur.

« Deux beaux vazes de fleurs en mignoture, sur le vélin.

« Un petit païsage modelé de cire, à diverses couleurs d'une façon bien particulière.

« Six bas reliefs, deux d'ivoire antiques et modernes, representant la vie et mort de Nostre Seigneur; trois de terre cuitte; un d'albatre, et l'autre, d'une passe couverte d'une petite lame d'or d'un très beau travail. »

⁂ Philippe le Bon faisait souvent *pourtraire* certains animaux rares, ou les monstres (1) qu'on s'empressait d'amener à sa cour.

En 1437, il accorde XVIII s. au peintre Colart Alon (2), « pour son sallaire d'*avoir paint XVIII pourtraictures de certain poisson* (3), *qui avoit esté prins au port de Venise.* »

(1) En 1514, Jehan Annocque (voy. M. Le Glay, *Lettres de Marguerite*, t. II, p. 139) envoie à Marguerite la figure d'ung monstre, né prez de Bologne, lequel a esté baptisé à Bologne, en présence et en la maison du légat, nommé le cardinal de Grasses, lequel a fait portraire led. monstre, et envoyé à Nostre Saint Père. « De « vous escripre, ajoute-t-il, tout ce qu'on dist. dud. monstre et aultres, car toutz « les ytalez sont plain, ceste an, de semblables monstrez, je ne le saroye escripre « en dix jours. »

(2) En 1421, le duc faisait porter lettres closes de Gand à Courtray devers les prévost et eschevins dud' lieu et *les hault pointres* (sic) de la chastellenie de Courtray.

(3) En 1461, le duc faisait venir du Luxembourg certains poissons, appelés *moucherons, lances, umbres.*

En 1461, Van Bergel, serviteur d'Englebert Nyt, maréchal du duché de Gueldres, se rendait à Bruxelles, pour faire hommage à Philippe, au nom de son maître, « d'*une estrange beste, laquelle*, dit le comptable, *par la moictié et devant de son corps, porte la forme et figure d'un beuf, et, par la partie de derrière, forme de serf.* »

La dernière année de sa vie, le duc faisait donner IIII pieters d'or, val. IIII l., à certains « compaignons estraigniers, qui avaient apporté et amené à Brouxellez *des bestes bien estraignes et sauvaiges*, qu'ils menoient par le pais, et ycelles montré à ycellui seigneur. »

⁂ L'abbé de Marolles a omis, dans son *Livre des Peintres*, le nom d'un religieux, son contemporain, qui passait pour avoir du talent dans l'art de peindre. Ce religieux est nommé dans l'ouvrage suivant :

Les blazons anagrammatiques très chrestiens et religieux du Hierapolitain d'Amiens C. D. M. (Claude de Mons) *sur diverses fleurs personnelles de pieté, de noblesse, de justice et de litterature signalans en Dieu la contrée* (Amiens, Jean Musnier, 1662, in-8°). Voici le passage qui nous fait connaître cet artiste monacal. — CLX du religieux peintre :

Frere Bonaventure d'Amiens capucin
BON MENEUR DU PINCEAU, SERAFIC EN ART.

Religiosi hujusce viri egregiè pictura pro lectione in Ecclesia est, ut de piis imaginibus loquens ait divus Gregorius.

Non sans fruit merveilleux ton charitable zele
Par ses tableaux exquis et de pieux regard,
Parlant tacitement, preche au peuple fidele
BON MENEUR DU PINCEAU, tout SERAFIC EN ART.

Prodigia in tabulis hic pingit sacra colendis
Ductor peniculi bonus ac seraphicus arte.

⁂ Le *Messager des sciences historiques*, publié à Gand, 2e livraison de 1858, donne, d'après l'ouvrage intitulé : *Anciens monuments du* XIe *au* XIIIe *siècle*, cette description de la belle église de Saint-Martin, à Saint-Trond :

« Les édifices religieux en style roman peuvent se diviser en trois séries ; dans la première série, nous comprendrons les anciennes abbayes ; dans la seconde, les églises monastiques, et dans la troisième, les églises paroissiales des villes, les églises de campagne, les chapelles particulières des châteaux et les chapelles votives.

« C'est à la troisième série des monuments religieux qu'appartient

l'église paroissiale de Saint-Martin, à Saint-Trond. Ce monument, aussi curieux par l'âge que par l'art de sa construction, doit remonter au commencement du XIIIe siècle.

« Cette église est d'une forme très-simple et se compose de trois nefs, se terminant en absides correspondant entre elles par des arcades en plein cintre (1), reposant sur des piliers carrés et éclairés par huit fenêtres dans le même style. Son plafond horizontal est en bois de chêne à caissons, décorés de peintures d'armoiries et de dorures dans le goût du XVIe siècle.

« La base de la tour romane est percée d'un arc ogival à voussures, avec porte d'entrée en arcade surbaissée, décorée dans le haut d'une statue équestre de saint Martin en grand relief. A côté de l'ogive se trouvent deux niches en plein cintre, que surmontent deux portiques figurés également en plein cintre, ayant dans le milieu chacun une niche. Deux bandes, dont une à caissons à angles droits, terminent la décoration de cette partie de la tour, divisée en plusieurs zones par des moulures.

« La partie supérieure est percée, sur chaque face, d'un portique ouvert en plein cintre, encadré d'une arcade portant sur des pilastres superposés. Les voussures de ces portiques sont à moulures, et leur base est ornée d'un parapet à caissons. Deux médaillons ronds, ayant un panneau carré dans leur milieu, ornent la base de cette partie de la tour, terminée sous le toit par une arcature et une moulure.

« Une flèche à huit pans, couverte d'ardoises, couronne la tour; elle est divisée en trois zones par deux rangs de tympans, qui rompent les facettes de la pyramide octogone. »

*** La galerie d'Arenberg à Bruxelles, dont M. W. Burger publiera prochainement le catalogue dans cette Revue, contient un tableau, peu remarqué jusqu'ici, et qui est pourtant aussi rare qu'il est étrange. C'est

(1) Les deux absides correspondant aux deux nefs latérales ont été renouvelées. Plusieurs églises du Limbourg en style roman ont trois absides à l'orient. Nous citerons Notre-Dame et Saint-Servais, à Maestricht. De cette dernière église, les deux absides latérales servent aujourd'hui d'entrées et sont construites sur un plan de forme carrée, tandis que le plan de l'abside majeure trace un demi-cercle. L'église de Rolduc, près d'Aix-la-Chapelle, a la même forme que celle de Notre-Dame, à Maestricht; sa partie orientale a été rebâtie au XVIe siècle; elle se compose d'une abside dans le style ogival de la décadence.

Citons encore, pour le caractère particulier de sa construction, l'église de Saint-Servais, à Liége, qui a son chœur au nord, ce qu'on rencontre très-peu dans les monuments religieux de la Belgique.

un portrait de jeune fille, en buste, de grandeur naturelle à peu près : tête pâle et fantastique, éclairée comme par la lune, et qui s'enlève sur un fond sombre ; physionomie d'une expression magnétique, extrêmement singulière. En haut du fond est la signature, dont la première lettre, monogrammatique, est un M capital, avec un I en saillie sur le v intérieur de l'M; suivent les lettres *eer;* c'est-à-dire Ian van(der)Meer. C'est le Jan van der Meer de Delft, *Delfsche van der Meer*, comme l'appellent les Hollandais, l'auteur du superbe tableau du musée de La Haye, représentant une Vue extérieure de la ville de Delft, et qui a fait l'admiration de M. Maxime Ducamp (*Lettres sur la Hollande*, publiées dans la *Revue de Paris*) et de M. Théophile Gautier (dans ses articles du *Moniteur universel*, juin 1858). De ce grand peintre, inconnu du monde, les plus initiés à l'école hollandaise ne signalent pas beaucoup de tableaux : celui du musée de La Haye, deux qui sont dans la collection de M. Six van Hillegom à Amsterdam, et celui de la galerie d'Arenberg. Au musée van der Hoop à Amsterdam, on lui *attribue* aussi (n° 71) une femme en robe bleue, petite figure vue jusqu'aux genoux, et qui se dessine sur un mur clair. A supposer ce tableau original, cela ferait, en tout, cinq œuvres connues de ce peintre étrange et vigoureux qui se place tout près des premiers maîtres de l'école hollandaise du XVIIe siècle.

⁂ M. Charles de Brou, qui prépare depuis longtemps pour la Revue un important travail sur *les origines de la gravure*, donnera dans le prochain numéro un article sur la découverte presque simultanée de deux estampes antérieures à toutes celles connues jusqu'ici. L'une a été trouvée à Paris par M. Renouvier, l'autre à Francfort-sur-Mein par M. Passavant; l'une est authentiquement datée 1448, l'autre 1451. Grand émoi dans le monde des amateurs de vieilles estampes! L'*invention* de la gravure remonterait donc au delà de la fameuse date 1452! Hélas! oui, tout comme l'*invention* de la peinture à l'huile est bien antérieure aux van Eyck. L'histoire de tous les arts est à refaire, ou plutôt à faire, car elle n'a jamais été faite.

⁂ Les travaux qui s'exécutent dans le jardin des Tuileries auront pour résultat de rendre disponibles plus de trente statues ou groupes de marbre. Ces œuvres vont aller prendre place au musée des sculptures françaises du Louvre, où elles seront à l'abri des injures d'un ciel pluvieux. Les Coyzevox, les Coustou, les Lepautre, *le Spartacus* de Foyatier,

le Philopémen de David d'Angers, etc., etc., vont être ainsi sauvés d'une destruction presque certaine.

⁂ Madame la baronne de Montaran, auteur de poésies très-recommandables, a légué sa galerie de tableaux à la ville de Caen, à la condition qu'on leur affectera un salon qui prendra le nom de salon ou galerie de Montaran. Parmi ces œuvres, il en est quelques-unes de fort rares ; mais toutes ou presque toutes ont une valeur réelle. La ville, par l'intermédiaire de son conseil municipal, a accepté le legs.

⁂ Un certain nombre de tableaux, acquis pour la plupart à la suite du Salon de 1857, à Paris, ont été envoyés à divers musées de province. *L'Artiste* donne la liste des œuvres d'art qui vont ainsi enrichir les collections départementales. Il est intéressant de savoir que les musées de Lyon et d'Angers ont reçu les grandes toiles où MM. Lazerges et Antigna ont représenté l'un l'*Inondation du Rhône*, l'autre l'*Inondation de la Loire*, en 1856. *L'Enfance de Grétry*, de M. Faustin Besson, a été envoyée à Toulouse ; Bordeaux s'est enrichi d'un excellent paysage de M. Cabat, et Besançon d'un autre paysage dû au pinceau de M. Desjobert ; enfin le musée de Poitiers a reçu la *Vue de Pestum*, de M. A. de Curzon, qui est, comme on sait, un des meilleurs peintres qu'ait jamais produits le Poitou.

⁂ Un musée va être créé à Athènes. Le ministre de l'Instruction publique et des Cultes, M. Christopoulos, a fait publier récemment un programme qui s'adresse à tous les architectes. Voici les dispositions principales de cet acte important :

« Le musée serait divisé par époque et subdivisé par espèces.

« Ainsi, suivant la première distribution, des salles particulières seraient destinées aux monuments de tout genre de chacune des périodes suivantes :

« 1° Temps héroïques et époque archaïque ou éginétique ; 2° Époque de Phidias ; 3° Époque de Praxitèle ; 4° Époque macédonienne ; 5° Époque romaine ; 6° Époque byzantine ; 7° Enfin, une division spéciale serait réservée aux objets d'art étranger qui pourraient exister en Grèce.

« En ce qui concerne le classement par espèces, le milieu de chaque salle pourrait être réservé aux statues en ronde-bosse, aux bustes et aux fragments d'architecture, tandis que les bas-reliefs et les inscriptions seraient encastrés dans l'épaisseur des murs.

« Des cabinets attenant aux deux côtés de chacune des salles pourraient comprendre les autres objets qui appartiendraient à la même époque, tels que vases, monnaies, pierres gravées, etc. Suivant cette disposition, il serait peut-être convenable que les salles du milieu fussent éclairées par en haut, tandis que les pièces latérales le seraient par des croisées...

« Quant aux dimensions à donner aux différentes parties de l'édifice, il n'est pas inutile d'ajouter les renseignements suivants :

1° Le nombre des objets de sculptures antérieurs à la 80e olympiade, qui existent ou du moins qui ont déjà été découverts en Grèce, est assez restreint, mais plus considérable toutefois que dans tout autre musée de l'Europe, la collection éginétique de Munich exceptée.

« 2° L'école de Phidias n'a offert jusqu'ici que peu de fragments de sculpture, excepté les frises du Parthénon. Les inscriptions, les monnaies et les vases de cette époque sont moins rares.

« 3° La collection des époques suivantes jusqu'à l'époque romaine (94-118e olympiade), et notamment celle des temps macédoniens, est fort abondante, et le nombre des bas-reliefs, des inscriptions et moindres objets d'art s'augmente tous les jours.

4° Les objets de l'époque romaine dépassent en nombre toutes les autres collections. Peu de musées en Europe en possèdent autant que la Grèce, et un bien plus grand nombre est encore enfoui dans la terre.

« 5° Les restes de l'époque byzantine qui méritent d'être recueillis et conservés sont comparativement en petit nombre.

« On rencontre enfin en Grèce quelques rares fragments d'art étranger, du style égyptien ou asiatique. »

⁂ M. Eugène Delacroix a terminé les peintures de la chapelle dont la décoration lui avait été confiée, à Saint-Sulpice. La cloison de toile qui dérobe encore l'œuvre du maître aux regards des curieux sera très-prochainement enlevée.

⁂ C'est M. Henri Lemaire qui a été nommé membre de l'Académie de Saint-Luc à Rome, en remplacement du statuaire Rauch, décédé récemment à Berlin.

⁂ Le graveur Maurice Steinla, né dans le Hanovre en 1791, élève de Giuseppe Longhi et de Raphaël Morghen, est mort à Dresde, le 21 septembre. Il a gravé, d'après Raphaël, *la Vierge au Poisson*, du musée de Madrid, et, en 1847, la fameuse Madone de Saint-Sixte, du musée de Dresde.

LETTRES A M. PAUL LACROIX

A PROPOS DU RAPPORT

FAIT PAR M. LE COMTE DE LABORDE

A LA COMMISSION DU JURY INTERNATIONAL DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES SUR L'APPLICATION DES ARTS A L'INDUSTRIE (1).

VI

Avant de nous livrer à l'étude des éléments constitutifs des styles d'architecture exclusivement en honneur depuis le XIe siècle jusqu'à la Renaissance, avant de rechercher dans les doctrines et dans l'intervention de l'Église pour quelles raisons les caractères de ces styles devinrent immuables, qu'il me soit permis de mettre en relief plusieurs faits qu'on pourrait considérer, qui ont été considérés comme des phénomènes, quoique, à l'aide d'un examen attentif, on eût dû les expliquer naturellement et les changer en preuves et en conséquences d'autres faits historiques profitables à mon thème.

L'architecture, au su de tout le monde, a été pendant longtemps l'arbitre suprême du sort, de l'emploi des autres arts; elle leur a imposé sa volonté; elle a pesé sur eux de tout le poids de son importance, et quiconque veut suivre la progression de l'art moderne, doit suivre l'architecture, la surprendre dans son action, l'analyser dans sa marche (2).

(1) Voir la livraison de septembre.

(2) Le mode d'exécution du présent travail l'a privé de l'unité et de l'harmonie dont je voudrais le doter s'il était à refaire. En m'y livrant, j'entrevoyais une partie de la vérité. Des études spéciales ont fini pour me la laisser voir tout entière. En commençant j'espérais avoir raison, mais pas aussi complétement que je l'avais en effet. Je savais qu'on avait propagé des erreurs, je ne pensais pas que tout avait été erreur et passion dans les questions que j'agite. Ces explications me paraissent opportunes pour excuser certaines contradictions plus apparentes que réelles, et aussi les digressions que le redressement de ces contradictions a rendues nécessaires. Voyageur égaré par les fausses lumières qui, en me précédant, avaient pré-

On connaît les luttes, les fléaux, les craintes qui affligèrent l'humanité entre le deuxième concile de Nicée et le commencement du XIe siècle. Les nouvelles invasions des barbares, plus fatales, plus exterminatrices que les anciennes, l'enfantement des communes, les empiétements de la féodalité, le schisme d'Orient, les terreurs de l'an 1000 remplirent cet intervalle.

Au milieu de ces événements, les arts restèrent stationnaires, tels qu'ils avaient été sous Charlemagne, et attendirent que les forces mystérieuses, engendrées pendant la confusion, eussent assez grandi pour se manifester dans leurs effets. J'ai rapidement esquissé ces diverses circonstances dans les lettres qui précèdent.

C'est vers le milieu du XIe siècle qu'apparaissent les phénomènes qu'il importe d'éclaircir : à la fin de ce siècle, ils sont parvenus à une grande intensité ; dans les trois siècles suivants, ils continuent à se développer régulièrement, avec une persévérance, une ardeur dont on n'a plus rencontré d'exemple. Alors, arrivés à leur apogée, ils cessent de se manifester, sans transition, sans retour, presque par enchantement. C'est la France, c'est l'Allemagne et l'Angleterre, c'est un peu l'Italie qui les présentent, et voici quels sont ces phénomènes.

Deux types architectoniques dont les germes se trouvent, il est vrai, dans des types préexistants, mais dont l'ensemble, l'essence ne sont nulle part, surgissent tout à coup, à deux siècles à peu près l'un de l'autre ; aussitôt que l'un d'eux est apparu, on le voit implanté dans les contrées les plus distantes, dans des contrées ennemies, dans des contrées diverses de climats, d'habitudes, de langage ; on le voit adopté simultanément, non pas seulement dans ses caractères généraux, mais dans ses détails les plus minutieux, dans ses modifications les plus récentes, et cette admission, cette adoption, ont lieu partout, en même temps, sans qu'apparaisse la main qui les provoque, sans qu'une trace, une indiscrétion, un indice révèlent l'individualité des opérateurs du miracle. Cette admission, cette adoption ne souffrent aucune condition ; elles s'imposent, elles dominent le goût, les besoins des gens qui les subissent ; elles s'exécutent tout d'une pièce, sans

tendu éclairer la route, j'ai droit à l'indulgence. Mieux vaut, j'estime, reconnaître et quitter le mensonge que le perpétuer par un amour-propre mal inspiré. Je ne parle pas du style. Je ne fais pas une œuvre littéraire. Je m'efforce, non pas d'être élégant, mais clair et positif.

précédents, et par analogie avec les monuments des régions dissemblables, monuments inconnus au plus grand nombre. Les matériaux manquent-ils quelque part à l'exécution de certaines formes? On n'abandonne pas la forme, on ne la modifie même pas, on cherche les matériaux à grands frais ou on les remplace par d'autres matériaux auxquels on donne une apparence analogue, et l'ensemble reste intact. En un mot, on voit les édifices se cristalliser, pour ainsi dire, d'après une loi inaltérable, par l'action d'une force irrésistiblement constante dans ses effets, d'une force qui est parce qu'elle est, qui est parce qu'on la fait être, sans qu'on sache de quelle manière, sans qu'on connaisse celui qui la fait être; d'une force qui jouit d'une puissance incommensurable, mais qui perd sa puissance, qui s'éteint sans transition, sans secousse, à un moment donné, quand une cause également inconnue ne permet plus qu'elle soit; qui, une fois éteinte, ne se rallume plus, et ne peut être remplacée, malgré les efforts réunis du pouvoir des rois, des encouragements de l'orgueil et de la richesse.

Donc, phénomène dans la création des deux types, qui, aussitôt apparus, sont complets, complets sans tâtonnement; qui, si en se propageant ils se parent d'ornements plus élégants, plus riches, restent les mêmes sous ces atours recherchés, comme la jeune fille conserve sa grâce, sa beauté individuelle, sa personnalité sous les habillements que lui imposent les convenances ou la mode.

Donc, phénomène dans la simultanéité de l'adoption de ces types et de leurs perfectionnements successifs, à des époques où les communications de ville à ville, même rapprochées, étaient lentes et pénibles, et étaient très-rares entre les peuples éloignés; où les guerres, les invasions, les brigandages, les révoltes, les passions violentes interrompaient les rapports, obstruaient les routes, les rendaient dangereuses, impraticables; où, pour tout dire enfin, l'échange des idées, la transmission des lumières et des progrès de la civilisation ne se faisaient qu'à travers mille obstacles, fortuitement, gauchement.

Donc, phénomène dans l'invisibilité de la force génératrice, dans son mode d'action, dans l'inflexibilité de sa puissance.

Donc, phénomène dans la disparition de cette force et dans l'impossibilité de la faire revivre ou de l'égaler.

Mais les faits qui constituent ces phénomènes sont-ils cer-

tains? sont-ils aussi positivement précis que je viens de l'indiquer? Mon esprit prévenu, ébloui par un système spécieux, n'en a-t-il pas outré la réalité, exagéré l'importance?

Que l'on passe en revue les restes de ces époques éloignées; y en a-t-il d'antérieurs à l'an 1000? Ce sont des basiliques aux trois nefs, ou des églises à la croix grecque et aux multiples coupoles. Dans les moins anciens les types cessent d'être purs; cependant les déviations n'altèrent jamais les caractères essentiels; d'ailleurs, où les voit-on? En Orient, en Italie peut-être, dans le Midi de la France, rarement, exceptionnellement en Allemagne, jamais ou presque jamais dans les autres pays du Nord.

L'an 1000 est passé, ses terreurs s'éloignent, le XIe siècle commence, et chaque jour de son âge est inscrit sur la surface du globe par un monument qui s'élève non plus seulement en Italie, mais dans toute la France, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, au nord comme au midi, au couchant comme à l'orient. C'est une puissance invincible qui paraît franchir les Alpes, qui s'élance et fait jaillir sur son passage les campaniles, les églises, les monastères. Mais ce n'est plus la basilique romaine, ce n'est plus la ressemblance de Sainte-Sophie. C'est la croix latine avec ses branches inégales; ce sont des absides multipliées, des chapelles latérales, des voûtes d'arête aux nervures plates, en croix de Saint-André; des coupoles hexagones, octogones, au toit aigu, aux flèches élancées. Ce sont des figures symboliques, des chapiteaux qui se parent des formes plus réelles, empruntées au règne végétal et au règne animal; des colonnes en faisceau autour de la colonne centrale, *bracelées* ou *annelées;* des bases munies de pattes, tantôt masques, tantôt feuilles, ou remplacées par des modillons, par des lions ou par des animaux fantastiques; c'est le portail au large linteau horizontal, ciselé et renfermé dans un arc extérieur entièrement revêtu de riches sculptures; ce sont des murs à l'épaisseur massive, aux contre-forts légers, larges, diminuant en saillie par un talus régulier, plutôt ornement que soutien; c'est l'arc plein cintre, quelquefois, mais rarement mêlé à l'arc surbaissé, soit tout uni, soit couvert de moulures; et puis les cordons horizontaux ou obliques aux parties saillantes, aux petits arceaux supportés par des modillons ou par des têtes fantastiques; puis les fenêtres étroites relativement à la hauteur, ou isolées, ou accouplées, ou triplées; puis les galeries

d'arcades et de petits pilastres au-dessous des toits; enfin les clochers, d'abord éloignés du temple, ou attachés à un de ses côtés, ensuite placés au milieu du portail, ou s'élançant du centre et des angles de l'église (1).

Tous ces détails, toutes ces parties distinctes se confondent en un ensemble qui a toujours le même aspect, qui suit les mêmes règles, qui ne varie que par la profusion ou l'économie des détails, que par l'application de plus ou de moins de parties, mais qui, le détail ou la partie admis, les reproduit identiques ou avec des variantes circonscrites dans un cercle invariable. Tous ces détails, toutes ces parties composent un type nouveau, le type GRÉCO-ROMAIN (*roman, saxon, lombard*), et ce type, s'il était en embryon dans Saint-Michel ou dans Saint-Jean de Pavie, ne s'est manifesté, ne s'est développé que par l'effet de l'enthousiasme des peuples à peine revenus de la peur, qu'à un jour voulu, par une explosion inattendue, que rien n'avait fait pressentir, qu'aucune main visible n'avait préparée.

(1) On a voulu attribuer à saint Paulin, évêque de Nole, l'invention des cloches ou tout au moins leur application au culte divin. C'est une erreur. Les Juifs et les autres peuples anciens connaissaient parfaitement les cloches et les employaient à plus d'un usage; donc, saint Paulin ne pouvait pas inventer une chose connue et employée dès l'antiquité la plus reculée. KREUSER, dans son *Architecture ecclésiastique* (I, p. 168), émet l'opinion assez plausible que ce fut le pape Sabinien qui, vers 604, employa le premier les *tintinnabula* pour annoncer les offices. Avant, on le faisait par les cris dans l'église, par la convocation du *cursor*, par le son des trompettes, ou par le bruit des planches frappées l'une contre l'autre, usage qui existe encore à Rome pendant les jours de la semaine sainte. Saint Paulin, qui vivait dans le ve siècle, ne peut pas non plus réclamer la gloire d'une application encore incertaine au commencement du VIIe. La dénomination de *campana* ou de *nola* a été tardive. On peut le voir dans le *Glossarium* de DUCANGE, à ces mots. Elle a remplacé celle de *signum* ou de *tintinnabulum*, et le premier exemple qui nous reste de ce remplacement a été donné par Bède le Vénérable, dans le VIIIe siècle. (BONA, *Rer. liturg.* 1, *n.* 6.) La dénomination de *campana* vient probablement de ce que c'est dans la Campanie qu'on fondait les cloches avec le métal produit par cette province, métal surpassant en bonté même celui de Corinthe (PLINE, *XXXIV*, 2 *et* 8). Le nom de *clocca*, d'où *clocher*, n'a commencé à être en usage qu'au temps de Charlemagne. (DUCANGE, *Glossar. v.* CLOCCA.) Quant au *clocher*, on s'efforcerait en vain de fixer l'époque et le lieu de son apparition. S'il faut croire Anastase, Étienne III aurait le premier placé sur l'église de Saint-Pierre un clocher portant trois cloches. Il est à remarquer que les clochers sont généralement ajoutés aux églises anciennes et qu'ils semblent appartenir à l'architecture gréco-romaine. C'est un indice à peu près certain que leur construction ne remonte pas au delà de la fin du xe siècle.

Qu'on veuille, en effet, remonter à la naissance des monuments de ces temps; qu'on se rende compte de la simultanéité de leur construction, de leur nombre, de leur importance; qu'on les suive pas à pas, on verra comme ils s'installent partout, comme ils grandissent, comme ils imposent leur caractère aux produits de la sculpture et de la peinture (1); qu'on examine encore, et l'on acquerra la preuve que, par une action rétroactive, le type nouveau se greffe sur les constructions élevées d'après les plans de l'ancien type byzantin; que, vers la fin du XIIe siècle, son empire est universel et n'a pas de limites si ce n'est celles de l'Église latine; qu'il est tellement entré, tellement enraciné dans les habitudes, qu'il semble assuré d'une existence infinie; enfin qu'au plus beau de cette splendeur, de cette gloire, quand on pouvait le croire immortel, il est abandonné sans merci, sans retour, en un instant, par tous et de toutes parts, pour un style entièrement neuf, basé sur des principes essentiellement divers, utilisant des moyens opposés, venu au monde complet, tout armé, telle que Minerve sortit du cerveau de Jupiter (2).

(1) Tant que l'architecture gréco-latine, ou gréco-romaine, se servant exclusivement de l'arc plein cintre, arrondissait ses arcades, ses fenêtres, ses coupoles, le galbe des figures et des ornements qui concouraient à la décoration des édifices fut rond et contourné. Lorsque le système ogival eut remplacé celui du plein cintre, aux contours graves et convexes succédèrent des contours minces et plus allongés, des lignes angulaires ou droites, parfois même concaves, qui, sans cesse, tendirent à s'allonger comme les pilastres, les colonnettes, les ogives dans lesquels ils étaient circonscrits. La renaissance de la peinture et de la sculpture eut son origine en Allemagne et en Italie simultanément, dans des pays où, par des motifs que je dirai en progressant, l'ogive et le plein cintre purs ne régnèrent jamais exclusivement ou ne régnèrent que très-tard, laissant la place à un genre d'architecture mixte, indifférent à l'emploi exclusif des types de l'un ou de l'autre système. Cette indifférence, modifiant, l'un par l'autre, ce que chacun des deux types avait d'excessif dans les conséquences de son principe, produisit le milieu qui ramena les artistes vers les vérités de la nature. Quant aux produits contemporains à chacun des deux styles, on n'a qu'à regarder les tableaux, les mosaïques, les sculptures, les châsses et les orfévreries qui nous restent de ces époques, pour se convaincre de la sévérité avec laquelle ils mariaient leurs contours aux lignes de l'architecture dominante, se modelaient sur les formes qu'elle semblait affectionner et qu'elle imposait au goût public.

(2) Loin de ma pensée de donner la nomenclature des églises, des monastères, des palais qui, depuis l'an 1000 jusqu'à l'envahissement du type ogival, s'élevèrent dans les provinces soumises à l'Église latine. Il me faudrait faire un volume. Je vais seulement indiquer quelques-unes de ces constructions, renvoyant le lecteur,

Et les faits sont constants ; on essayerait en vain de le nier ; c'est ainsi qu'a régné l'architecture *romane,* c'est ainsi qu'elle a été détrônée, c'est ainsi que, si l'ogive a existé dès l'antiquité la plus

désireux d'approfondir la matière, aux livres qui s'occupent de l'archéologie particulière des provinces et des villes.

La plupart des communes d'Italie renferment des exemples d'édifices de cette époque. Le littoral de l'Adriatique fait exception ; le style byzantin y domine, protégé et propagé par l'influence vénitienne et par la prépondérance de cette république, presque grecque dans ses habitudes et dans ses intérêts. Ailleurs, je citerai Saint-Zénon à Vérone, rebâti en 1123 ; le dôme de Parme, rebâti et consacré en 1106 ; le dôme de Pise, fini en 1092 ; Sainte-Marie-Majeure à Bergame, bâtie en 1134 ; Saint-Michel à Lucques, le dôme de Ferrare, Saint-Miniato à Florence, etc.

En sortant d'Italie, le style gréco-romain s'avance dans le Valais, à Sion, à Martigny, à Saint-Maurice ; en France, dans la vieille église de Cluny, commencée en 1008 ; à Dijon, dans l'église de Saint-Bénigne, commencée en 1005 ; à Valence, dans l'ancienne cathédrale, dédiée à saint Apollinaire ; à Avignon, dans la cathédrale et la citadelle ; à Carcassonne, dans la cathédrale, de 1096 ; à Toulouse, dans Saint-Saturnin, achevé en 1096 ; Bordeaux nous offre l'église Sainte-Croix, terminée probablement en 1013 ; Angoulême, Saint-Pierre ; Poitiers, la cathédrale et Notre-Dame la Grande ; le Puy, la cathédrale ; Auxerre, Saint-Georges de Boscherville, fondée par Ralph de Tancarville, ministre de Guillaume le Conquérant, et l'église de l'abbaye de Jumiéges, construite vers le milieu du XIe siècle ; Caen, Saint-Étienne, bâtie en 1064 ; Lisieux, l'église de Saint-Pierre, élevée en 1049, etc.

L'Allemagne fourmille de monuments *romans*. La cathédrale de Trèves, relevée en 1019, par l'archevêque Poppo, sur des ruines romaines, en est peut-être le plus ancien et le plus remarquable. Viennent ensuite Sainte-Marie de Cologne ; la cathédrale de Mayence, relevée de deux incendies, une fois en 1081 et l'autre en 1190 ; la cathédrale de Spire, achevée en 1097 ; celle de Worms, qui date du commencement du XIe siècle ; celle de Bonn, fondée par l'impératrice Hélène, rebâtie au XIIe siècle ; celle de Bamberg, fondée par Henri II, de la maison de Saxe, en 1004, consacrée en 1012, par le patriarche Jean d'Aquilée, assisté par quarante-cinq évêques, etc.

La Belgique possède ou possédait l'église collégiale de Saint-Vincent à Soignies, achevée dans le courant du XIe siècle ; la magnifique cathédrale de Tournai, commencée dans les premiers jours du même siècle, consacrée en 1066 ; Saint-Barthélemy, consacré en 1015, par l'évêque Baldéric II ; l'église abbatiale d'Echternach, achevée par l'abbé Humbert, en 1031 ; Sainte-Gertrude à Nivelles, consacrée en 1047 ; Saint-Ursmer à Lobbes, consacrée en 1095 ; les églises de Saint-Servais et de Notre-Dame de Maestricht ; l'église de l'ancien hôpital Saint-Jean à Bruxelles, consacrée par le pape Innocent II, en 1131, etc.

En Angleterre, les grandes constructions ne commencèrent qu'après la conquête de Guillaume ; elles furent rarement d'un style tout à fait pur, et le gréco-romain y conserve des réminiscences du style byzantin ; on peut en voir la preuve dans les plus anciennes parties des cathédrales de Canterbury, de Winchester et de Durham, comme aussi dans l'église du vieux Temple à Londres, consacrée en 1183 ; dans la

reculée, le système qu'on désigne par la dénomination générique de *style ogival* n'avait jamais existé. Ce système naît sans qu'on sache comment, naît géant, naît rationnel dans son application, complexe dans ses variétés, savant dans les conséquences qu'il sait déduire de son principe, aussi rationnel, aussi complexe, mais plus savant que le système de l'ancien art de la Grèce.

Rationnel dans son application, parce que, destiné à subvenir au défaut des matériaux nécessaires aux bonnes et solides constructions, destiné à résister aux accumulations des neiges fréquentes et épaisses des rudes climats du Nord, il ne manque pas de choisir les formes, les agencements qui lui permettent d'atteindre ce double but et de l'atteindre de la manière la plus complète et la plus efficace.

Complexe dans ses variétés, parce que chacune d'entre elles a une valeur prévue, combinée, propre, qui concourt harmonieusement à exprimer une idée complexe, à provoquer ou à soutenir une action unique, donnée et préconçue.

Savant dans les déductions de son principe, parce que les forces qu'il crée sont calculées avec une admirable précision en vue d'obtenir la solidité et la légèreté, la hauteur et l'étendue, la pression et la résistance.

Aussi rationnel, aussi complexe que le système de l'ancien art des Grecs, parce que tout se coordonne en lui, sous le souffle qui l'inspire; parce que, dans la multiplicité de ses parties, tout se tient, tout se lie; parce que, privé des ressources que la nature a prodiguées à la Thessalie, au Péloponèse, à l'Attique, privé des lumineux effets du soleil d'Athènes, de Sparte, d'Éleusis ou

cathédrale d'Ely, commencée en 1088; dans celle de Glocester, qui date de 1046; et dans celle de Norwich, fondée en 1096. Les plus purs échantillons du style *roman* se voient à Norwich, dans le comté de Kent et dans celui d'York.

Tout le long du Danube, il existe des monuments gréco-romains. Au Nord, on en rencontre jusqu'à Upsal, en Suède.

Les parties inachevées des édifices en voie d'exécution subirent les formes nouvelles. L'harmonie générale en souffrait, mais on n'en tenait pas compte, tant était puissante l'influence du nouveau goût. Les exemples de ce fait sont infinis. On a appelé l'architecture des monuments qui le reproduisent, architecture de transition. C'est à tort, selon moi. Il n'y a pas eu de transition. Il y a eu modification et application, non pas tâtonnement et fusion. Les parties modifiées étaient aussi tranchées dans leur style que le reste de l'édifice l'était dans celui qui avait présidé à sa naissance.

d'Agrigente, des riches marbres de Paros, de la Sicile et de l'Égypte, il y supplée par l'élégance, par le discernement de ses combinaisons, par le merveilleux parti qu'il sait tirer des matériaux rustiques, de la lumière plus diffuse et plus pâle des régions qu'il est chargé de décorer.

Enfin, le système ogival est plus savant que celui de l'art grec, parce que la théorie des courbes qui sont son élément, la connaissance des poussées et des résistances, connaissance exigée par l'emploi des courbes, sont, à la théorie et à l'assemblage des lignes droites, ce que les problèmes de la géométrie transcendante sont aux démonstrations de la géométrie élémentaire; parce que l'ornementation de l'art grec n'est calculée que pour plaire à la vue quand celle de l'art ogival réunit la double mission de plaire aux sens et de parler à l'esprit, de l'instruire, de l'exalter.

En comparant ce que je viens d'écrire avec ce que j'ai écrit quelque part dans une de ces lettres, on pourrait m'accuser de contradiction. Je dis maintenant que l'architecture ogivale est apparue tout à coup, étant complète aussitôt qu'apparue; auparavant, j'ai avancé que « l'art gothique provient de l'imitation gra- « duelle et insensible d'objets connus, modifiés et appliqués (1). »

Je juge opportun de concilier ces deux affirmations contraires en apparence, d'autant mieux qu'en les conciliant, je me replacerai naturellement au cœur de la question.

Répétons d'abord ce qui ne saurait plus aujourd'hui être contesté de bonne foi, savoir que l'arc aigu ou en tiers point a été connu et employé anciennement. Cet arc, qui constitue le type caractéristique de l'architecture ogivale, n'est donc pas une invention de cette architecture; il existait depuis longtemps, et, il n'a subi aucune altération, il n'a pas créé un élément nouveau, il s'est seulement prêté à un nouveau mode d'application. Les autres parties accessoires sont dans les mêmes conditions; nous les rencontrerions facilement, mais séparées, dans les constructions orientales, dans les constructions gréco-romaines, et, sinon toutes absolument identiques, toutes au moins renfermant le germe apparent d'un principe analogue (2). Mais de l'existence

(1) Lettre Ire, vol. VI, p. 496.

(2) Ce thème ne peut pas être développé incidemment. Rechercher dans l'antiquité et dans les temps plus modernes, non-seulement l'arc en ogive, mais les diverses parties qui ont composé le système ogival, ce serait s'astreindre à fouiller

casuelle de l'ogive, de l'existence fortuite des autres formes qui ont composé le système auquel l'ogive a donné son nom, à leur réunion méditée, équilibrée, homogène, à la pensée assez forte pour faire de l'ogive un élément qui, en imposant ses lois, domine en despote, un tout où les parties que le caprice avait engendrées deviennent essentielles et se confondent en sorte que chacune d'entre elles concourt aussi bien à l'harmonie générale que sa suppression ou son altération romprait l'harmonie et la ferait disparaître; de cette existence accidentelle à cette réunion savante, des particularités à l'ensemble, il y a la distance qui sépare l'exception de la règle, la fantaisie du principe, le hasard du calcul. Or, la règle, le principe, le calcul se sont formés de l'imitation, de l'observation. L'incubation de l'idée, la préparation des éléments ont eu lieu progressivement, sans que rien à l'extérieur en trahît le travail, jusqu'à ce que, tout à coup, quand l'occasion l'a commandé, l'idée a brisé l'enveloppe, est apparue complète, sinon entièrement développée, la préparation a été consommée et le système ogival s'est montré fier de son étrangeté, ardent à accomplir la révolution qu'il portait dans ses flancs.

Ainsi, observation, lenteur, méditation, hasard quelquefois dans la création des parties, dans leurs modifications, dans leurs apparitions de détail; instantanéité, précision, science acquise, évidente dans l'acte de leur fusion en système; ainsi, concordance parfaite entre mes affirmations, dont l'une s'applique à la lenteur de la germination, l'autre à la soudaineté de la végétation.

Et cette soudaineté est plus palpable pour l'ogive que pour le type gréco-romain; tellement palpable, qu'elle a été admise et

l'histoire de l'architecture de tous les peuples. Ce serait entreprendre une œuvre immense. Que ne découvrirait-on pas! On découvrirait peut-être que l'arc en tiers-point est l'aîné de l'arc plein cintre, car les tentes des Tartares, les cabanes de bois durent s'approcher plus de la figure du triangle dans leurs dispositions, dans leurs assemblages que de la figure du cercle. On découvrirait, dans les ornements assyriens, persans, juifs, étrusques, les précurseurs des ornements *gothiques*. Ce qu'on ne découvrirait certes pas, quoi que l'on fît, ce qu'on ne trouverait nulle part, ni dans les anciennes pagodes du Coromandel, ni dans les sarcophages de la Caramanie, ce serait l'architecture ogivale, car cette architecture c'est tout un système nouveau, réunissant bien les qualités que nous avons signalées, émanations de la foi religieuse, fils soumis de la discipline de l'Église chrétienne, propositions qu'au moment voulu, nous mettrons hors de toute contestation.

reconnue sans contradiction (1), tellement réelle, qu'on ne sait pas aujourd'hui dans quel pays placer le premier échantillon de l'art ogival, et que chaque peuple se croit en droit de disputer cette prétendue gloire aux peuples ses voisins (2).

(1) Hallam, *l'Europe au Moyen-âge,* trad. de Borghers et Dudouit, vol. IV, page 191 : « Il nous importe peu de savoir aujourd'hui si ce genre d'architecture « prit naissance en France ou en Allemagne, en Italie ou en Angleterre, *puisqu'il « est certain* qu'il fut employé presque en même temps dans ces différents pays. » Fortoul, *De l'Art en Allemagne,* vol. II, page 171 : « Au XIIIe siècle, il se fit dans « l'art européen une révolution fondamentale, dont le principe est heureusement « plus clair que l'histoire. *Partout* où le plein cintre régnait sous les noms diffé- « rents d'architecture romane, byzantine, sarrasine, lombarde, saxonne, on vit « peu à peu apparaître l'ogive, qui, *bientôt,* couvrit l'Occident sous l'ombre mélan- « colique de ses ramures effilées et hardies. » Th. Hope, *Histoire de l'Architecture,* trad. de Baron, vol. I, page 198 : « Quand, par exemple, l'arc ogive prit la place « de l'arc plein cintre, cette transformation *s'exécuta dans toute l'Europe presque « simultanément;* des églises à demi bâties dans l'ancien style furent terminées à « la mode nouvelle, et l'on modifia même dans le goût moderne des parties déjà « achevées. » Daniel Ramée, *Manuel de l'Histoire de l'architecture,* vol. II, page 159 : « S'il en était ainsi, et nous en sommes presque convaincus, l'apparition « du système à ogive ne serait plus énigmatique; il ne faudrait plus parcourir « l'Asie et l'Afrique pour chercher son origine, qui, regardée jusqu'à présent *comme « si subite et si instantanée,* aurait son enfance timide, son âge mûr et sa déca- « dence, trois époques distinctes que nous apercevons en toutes choses, tandis que, « par les nombreuses et diverses hypothèses émises jusqu'à ce jour, *nous voyons « ce système arriver d'une manière brusque et sans gradation à son apogée, à sa « plus haute perfection.* » Le système auquel Daniel Ramée fait allusion est un rêve de son imagination; il en sera question par la suite. Ce rêve évanoui, l'apparition subite et instantanée revient dans toute la force de la réalité.

(2) Daniel Ramée, *Histoire de l'architecture,* vol. II, page 233 : « Quel est le « pays, quel est l'homme bienheureux qui a inventé le style chrétien de l'architec- « ture du XIIIe siècle (architecture ogivale)? Voilà deux questions enveloppées d'un « voile aussi épais et aussi mystérieux que celui qui s'étend sur les dogmes fonda- « mentaux de la foi. Malgré toutes les recherches historiques faites jusqu'à ce jour, « malgré les hypothèses nombreuses et ingénieuses élevées jusqu'à présent, il sem- « ble vraiment que la providence n'ait voulu permettre à aucun peuple, à aucun « homme de revendiquer le style qui devait devenir catholique, c'est-à-dire univer- « sel; il semble qu'elle n'ait voulu donner la gloire à aucun mortel d'avoir créé le « style que nous admirons également en Syrie, en Grèce, en Italie, en Espagne, en « France, en Allemagne, en Angleterre, en Suède. » Les citations pourraient être multipliées à l'infini. J'ai préféré celle qui précède, parce qu'elle résume parfaitement la question. Les auteurs qui ont soutenu le pour et le contre des droits de chaque peuple à l'invention et à l'application de l'architecture ogivale, sont à tel point nombreux, qu'avec leurs ouvrages on formerait facilement une bibliothèque de plusieurs milliers de volumes. C'est assez dire l'incertitude qui règne sur le point en litige.

Or, la soudaineté de l'invasion des deux styles gréco-romain et ogival, particulièrement du dernier, que la raison ne peut pas contester, que tout prouve dans la tradition, dans l'histoire, dans les monuments, offre un phénomène d'autant plus bizarre qu'il va contre les règles naturelles soit de l'art, soit du progrès du goût et de la civilisation.

Les habitudes de la vie, les exigences et les productions du climat varient chez les diverses nations. Aussi dans chacune d'entre elles, les tendances de l'architecture sont spéciales; chez les peuples nomades, les tentes servirent de modèle à toutes les constructions; dans les Indes et en Égypte, les cavernes; en Grèce, en Italie, la hutte des Pélages, la cabane de troncs et de chaume. Quand les perfectionnements se réalisent dans chacune de ces contrées et dans celles qui s'inspirent de leur exemple, ils ne changent pas l'essence de la forme primitive, ils l'embellissent, mais l'analogie persiste et les nombreux piliers des maisons chinoises, leurs toits aux côtes et aux dos convexes, aux pointes recourbées, sont encore la tente; les temples d'Éléphantis et de Bénarès des Indous sont encore la caverne; les temples d'Athènes ou de Rome sont encore la cabane. L'art est donc resté invariablement soumis aux conditions naturelles et sociales qui l'ont fait naître; il s'est constamment adapté aux besoins physiques et moraux des hommes appelés à jouir de ses bienfaits, partout il est resté fidèle au principe qui a présidé à son origine. Les peuples n'ont fait d'exception que pour l'art gréco-romain et pour l'art ogival. Ceux-ci parcourent la terre, passent à travers les climats et les mœurs, sans perdre un de leurs traits, sans modifier un de leurs caractères, pétrissant les matériaux les plus rebelles, effaçant les tendances, et, vainqueurs de la règle, réduisant à un aspect unique, immuable, l'art de chaque pays. Ces styles, partout, au même instant, s'emparent de la toute-puissance, et, tant qu'ils règnent, règnent seuls par des lois uniformes, générales, absolues.

Est-ce ainsi au moins que procède d'ordinaire le développement du goût et de la civilisation? Non, certes, ce n'est pas ainsi: les frivolités de la mode elles-mêmes ont une marche retenue, successive, dépendent d'un ordre conséquent; quant aux choses sérieuses, leur progrès est toujours lent, discuté, difficile. Il trouve armés contre lui les intérêts qu'il compromet et dépossède, la rou-

tine qu'il trouble, l'attachement qui regrette, l'intelligence qui jalouse, qui se méfie, qui hésite et qui examine. Plus la conséquence à obtenir est grande, plus le progrès est contenu; plus il s'en prend aux objets sérieux, plus il compte d'adversaires; et notez bien que ces vérités sont vraies de nos jours et conviennent à notre civilisation moderne malgré la suppression des distances et l'abaissement des barrières, malgré la solidarité des lumières, des intérêts, des penchants, des sensations, des aspirations des masses et des individus; or, quel pouvoir invincible ne devaient-elles pas avoir, ces vérités; quelle influence ne devaient-elles pas exercer, quand la guerre, une guerre de race à race, de province à province, de ville à ville, de château à château, guerre nationale, guerre entre parents, guerre de brigandage et de spoliation, était l'état normal de la société; quand il y avait danger de mort ou d'esclavage pour le voyageur qui se rendait de la Lombardie à Avignon, ou de l'Anjou en Bretagne et en Normandie, ou des bords du Rhin aux lacs de la Suisse? Et pourtant, malgré tous les obstacles, malgré les jalousies, les discordes, à un jour dit, à un signal donné, on voit sortir du sol en Angleterre la magnifique église de Salisbury (1220), la cathédrale d'York (1227), Westminster Abbey (1270), la cathédrale d'Exeter (1280); en France, la cathédrale de Rouen (1219 incertain), celle d'Amiens (1228), celle de Reims (1228); en Espagne, les cathédrales de Burgos et de Tolède (1228); en Allemagne, le dôme de Magdebourg (1211), Notre-Dame de Trèves (1227), Sainte-Catherine d'Oppenheim (1226), la cathédrale de Cologne (1248); en Belgique, l'église de l'Abbaye de Villers (1225 incertain), Sainte-Gudule de Bruxelles (1220); en Italie, Saint-François, d'Assise (1218), le dôme d'Orvieto (1290), la cathédrale de Naples (1280) et tant d'autres édifices dont la liste, si je voulais les indiquer, occuperait plusieurs pages (1). Ces monuments sont bien les enfants de la même famille, ils ont presque le même aspect et certes ils se basent sur des données identiques; or, quelles sont-elles, où sont-elles, l'intelligence qui les conçoit, la main qui les crée? Nous savons presque toujours quel fut l'évêque, l'abbé, le baron,

(1) J'ai réuni dans la note 2, de la page 102, les dates de l'érection de quelques-uns des monuments du style gréco-romain; leur simultanéité égale presque celle des monuments du style ogival.

le roi qui voulut la fondation de ces magiques végétations de pierre; presque toujours nous ignorons le nom de l'architecte qui sut les disposer et les coordonner, génie ignoré dans sa grandeur, oublieux de lui-même, dont l'individualité ne se révèle nulle part, ou se révèle sous une forme incertaine, qui laisse douter de l'importance de sa participation, plutôt restreinte, à ce qu'il paraît, aux soins de l'exécution matérielle qu'influente sur l'œuvre sublime de la conception. N'y avait-il donc pas d'ambition alors dans les rangs des artistes, quel que fut le nom sous lequel on se complaisait à les désigner? Ce serait inexact de l'affirmer; chacun aimait à vivre dans la gloire de son travail, à primer parmi ses pairs. La renommée allait au loin et les grands accouraient à elle; l'artiste en vogue était recherché et choisi de préférence pour conduire et exécuter les travaux de sa spécialité (1), les distances ne faisaient rien, rien les dépenses, rien les difficultés.

Que dire en présence de ces faits? comment toucher du doigt une anomalie aussi frappante et ne pas reconnaître un phénomène dans cet état exceptionnel de l'architecture et des arts qui lui font cortége?

Mais ce n'est pas tout. Si l'apparition des monuments gréco-romains, si mieux encore celle des monuments du style ogival, fut subite, ou à peu près, nous l'avons vu, aussi subit fut l'abandon de ces deux styles, dont le premier ne survécut pas d'un jour à l'apparition du second, et le second ne survécut que de quelques heures à la manifestation de la Renaissance. Apparition immédiate, disparition immédiate! Encore un phénomène dans la promptitude de la mort, comme il y avait eu phénomène

(1) Pour la justification de mon affirmation, je n'aurai recours qu'à deux ou trois exemples. L'histoire en fourmille pourtant, ainsi que chacun pourra s'en convaincre en la consultant. Je rappellerai l'ABBÉ GUILLAUME, né en Piémont, au diocèse d'Ivrée, conduit en France par Saint-Maïeul, célèbre abbé de Cluny, construisant, aidé par le concours des nombreux Italiens qu'il avait amenés à sa suite, le fameux monastère de Saint-Bénigne, à Dijon, et par les ordres du duc Richard II, quarante nouveaux cloîtres en Normandie. Je rappellerai le peintre JEAN, autre Italien, qu'Othon III nomma évêque et qui, n'ayant pas pu se mettre en possession de son diocèse, reprit ses travaux et finit par élever l'église de Saint-André, à Liége. Je rappellerai enfin Alfred le Grand engageant des ouvriers de tous les côtés de l'Europe; l'abbé Didier du Mont-Cassin, envoyant chercher en Grèce des mosaïstes et des marbriers, l'abbé Suger, etc.

dans celle de la naissance. Et, une fois la mort arrivée, rien n'y fait, plus rien n'est assez fort pour galvaniser l'idée qui s'éteint. En vain la puissance qui veut la protéger est plus concentrée et, par conséquent, plus active; en vain elle prodigue les encouragements, les priviléges, les honneurs, l'argent; en vain elle souffle sur l'orgueil, sur l'ambition personnels; l'idée se meurt, l'idée est morte, le néant l'absorbe, le néant la garde.

Est-elle morte au moins sous les coups d'une autre idée, comme le style gréco-romain mourut par le style ogival? est-elle morte vaincue par une autre inspiration? Non : elle morte, l'originalité finit, on entre en pleine imitation. D'abord le temple des Grecs remplace le temple des chrétiens; les images des saints, de la Vierge, du Christ se matérialisent dans la beauté imitée des statues, des bas-reliefs de l'ancienne Grèce; l'apparat affecté d'une science matérielle couvre l'absence du sentiment spirituel, le corps prévaut sur l'âme, le faire remplace la foi. Ensuite l'imitation succède à l'imitation, et en lui succédant, l'abâtardit; la main devient lourde, exagère, tombe dans le maniérisme, provoque la décadence, et la décadence l'éclectisme, qui n'est pas même l'imitation libre, mais le plagiat servile, l'arrangement plus ou moins heureux de fragments épars, légèrement modifiés, mosaïque brillante de pensées et de formes préexistantes, mais assemblées avec art pour composer un produit nouveau.

C'est à cette occasion, quand l'art ogival s'en va, que les personnalités commencent à resplendir, que les noms des architectes, des sculpteurs, des peintres se produisent au grand jour, s'incrustent sur les résultats de leur talent, y occupent un rang absorbant. L'individualisme caractérise l'ouvrage; l'art passe dans l'homme qui l'exerce en s'efforçant d'imiter; il n'est plus dans le souffle inconnu qui l'inspire, il n'est plus dans l'idée qu'il doit réaliser et qui le domine. Avec l'apparition, avec l'exaltation des personnalités, l'unité des choses disparaît, le hasard se substitue au principe, car chacun court au gré de son imagination; le but, si but il y a, n'existe que dans le caprice de celui qui le poursuit, souvent sans l'avoir préconçu et défini; le goût varie, la nationalité s'établit dans l'art; celui-ci proteste comme on proteste en religion; la mode, la convention se substituent à la vérité; on appelle la licence liberté, et génie, ce qui n'est qu'ignorance.

Or, tous ces phénomènes que je viens de signaler et dont l'existense est incontestable n'ont pas pourtant été sans cause. Leur allure décèle une volonté qui les guide et les pousse; on reconnaît les effets d'une combinaison supérieure, d'un raisonnement savant qui conduit à une conclusion nécessaire. Le mode, la constance de leur uniformité, démontrent qu'ils n'avaient pas la liberté de se modifier, qu'ils ont été ainsi parce que cela devait être, comme l'arbre qui naît du gland doit être un chêne, comme le rayon du soleil doit dégager la chaleur et la lumière; on sent enfin qu'ils font partie d'un grand système et qu'ils ne s'évanouissent que lorsque ce système est affaibli, que lorsqu'il perd la somme d'autorité dont il avait besoin pour fonctionner régulièrement et pour s'imposer. Le merveilleux s'efface devant la réflexion, et, sous l'observation qui le pénètre, se transforme en un fait normal, qui, dépouillé de son apparente anomalie, rend évident que la cause dont il est sorti a façonné, a dominé l'art chrétien. Tout cela est clair à l'esprit, logique à la raison, mais ce ne sera matériellement démontré, ce ne sera inattaquable que si la cause est mise à nu, que lorsqu'une analyse attentive, une recherche diligente des éléments qui la composent, l'auront rendue visible et palpable.

M.-C. Marsuzi de Aguirre.

(*La suite prochainement.*)

PEINTRES DE L'ANCIENNE ÉCOLE HOLLANDAISE.

I

GÉRARD DE SAINT-JEAN, DE HARLEM.

Il n'y a pas dans l'histoire des arts de moment plus intéressant que celui qu'on appelle Renaissance, parce que des pousses nouvelles viennent, comme au printemps, y faire reverdir et refleurir de vieux troncs. La peinture du xve siècle, qui ranima la souche vieillie d'un art mystique, et, à la place d'images tombées du ciel ou enveloppées du suaire des moines, montra des figures naturelles et vivantes, a un attrait d'autant plus vif, quand on l'a bien reconnue, qu'on y aperçoit en fleurs les fruits que donna au monde la peinture du xvie siècle.

Lorsque le peintre de l'*Adoration de l'Agneau* mourut à Bruges, en 1441, il avait amené par les dons novateurs de son génie, dont le moindre fut le perfectionnement de la peinture à l'huile, un progrès tout exceptionnel dans l'art gothique, ou plutôt un mouvement de renaissance, d'où les villes flamandes tirèrent une gloire non moins sûre que celles des villes italiennes les plus heureusement dotées par leurs artistes. La manière des Van Eyck, bien que pénétrée du mysticisme traditionnel qui domine dans les ouvrages des maîtres de Cologne, s'était retrempée dans l'étude vive de la nature, avait ranimé sa conception poétique et son sentiment profond par une exacte observation de l'homme, surtout dans la tête, et par une minutieuse imitation des accidents du paysage, des meubles et du costume. Une école en sortit, dont les disciples directs ou secondaires portèrent le foyer d'inspirations et de procédés analogues à Bruges, à Gand, à Bruxelles, à Louvain, en Souabe, en Italie et en France. Le père de Raphaël, Giovanni Santi, dans une chronique rimée, récemment découverte, rendit un hommage sincère au mérite de ces peintres de l'école van eyckiste :

Della cui arte e sommo magistero
Di colorire furono si eccellenti
Che han superato spesse volte il vero (1).

Pierre Christophsen, Juste de Gand, Hugo Van der Goes, Antonello de Messine, Roger Van der Weyden, sont les plus connus parmi ceux qui reçurent des leçons de Jean Van Eyck; et Jean Memling, Martin Schöngauer, le Maître de la Passion, parmi ceux qui reçurent des leçons de Roger (2). Ces peintres commencent à être bien déterminés dans leur vie et dans leurs œuvres, grâce aux recherches des critiques allemands et belges, et aux soins des administrations qui savent les admettre dans leurs musées. Quand notre art quinze centiste aura été recherché en France avec le soin qu'il mérite, on verra se rattacher au même mouvement Jehan Cloet le père, Jehan Fouquet de Tours, Jehan de Paris et les peintres du roi René.

Un intérêt particulier s'attache aussi à la détermination des premiers peintres que l'exemple des Van Eyck put susciter en Hollande. Le duc de Bourgogne intervenait puissamment dans les affaires de ce pays dès 1425, la même année précisément où nous savons qu'il prit Jean Van Eyck auprès de lui ,avec le titre de varlet de chambre et peintre ordinaire (3); l'artiste avait eu auparavant les mêmes titres auprès de l'évêque de Liége, Jean de Bavière, qui, en 1417, était aussi venu dans les États de sa nièce Jacqueline, la dernière comtesse de Hollande. Ces circonstances suffisent bien pour expliquer l'influence de Van Eyck sur les anciens peintres hollandais, quoique la biographie du maître n'ait pas gardé de traces du séjour qu'il aurait fait dans quelque ville de Hollande.

Harlem, qui joue un si grand rôle dans l'histoire de l'imprimerie et de la gravure, donna naissance à des peintres célèbres. Dierick Stuerbout, Albert Van Ouwater et Gérard de Saint-Jean y

(1) Passavant, *Recherches sur l'ancienne école de peinture flamande au* XVe *siècle*, trad. par M. Blommaert dans le *Messager des sciences historiques de Gand*, 1841.

(2) M. Wauters (*Revue universelle des Arts*, sept. 1855) ne reconnaît comme élève direct de Van Eyck que Christophsen; les autres auraient été initiés par Roger Van der Weyden. M. Michiels (*Histoire de la peinture flamande*, Bruxelles, 1845, in-8°, t. II, p. 224) paraît se ranger à la même opinion.

(3) De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, 1849, t. I, Preuves, p. 554.

parurent dans la période qui suivit la mort de Jean Van Eyck.

Le premier cité, qui n'est peut-être pas le plus ancien, se nomme Dierick Stuerbout ou Thierry de Harlem, et aussi Dierick de Louvain parce qu'il avait travaillé dans cette ville. Le Maire des Belges le désigne sous ce nom et à côté de Jean Memling, dans sa couronne Margaritique :

> . . . . . Dieric de Louvain,
> Avec le roy des peintres Johannes
> Duquel les faits parfaits et mignonnets
> Ne tomberont jamais en oubli vain.

Des documents certains le font naître en 1391 et mourir en 1478. Les plus connus de ses tableaux, dont les dates se rapportent aux années 1462 et 1468, sont *la Vengeance* et *la Justice d'Othon III*, qui ornèrent longtemps l'hôtel de ville de Louvain, où ils passaient pour des ouvrages de Memling. Après avoir fait partie de la collection du roi Guillaume II (1), ils sont maintenant à Berlin. M. Passavant a donné de plus à Stuerbout *l'Empereur Auguste et la Sibylle de Tibur*, tableau appartenant à M. Brentano de Francfort (2). M. Wauters lui assigne avec certitude *la Cène* de l'église Saint-Pierre de Louvain, qui a été successivement attribuée à Van der Weyden, à Memling, à Josse de Gand et à Metsys. Kugler, en appréciant les premiers des tableaux que je viens de citer, a trouvé que, malgré leur expression parlante, ils se distinguent des ouvrages de Memling par une moindre beauté de conception et une force de caractère inférieure. Il y remarque aussi les proportions longues des figures, et dans le dessin et la couleur une subtilité particulière (3). M. Michiels y a constaté, de son côté, des formes longues et manquant un peu de souplesse, un dessin trop découpé, une expression vive, une mimique juste, des chairs vraies, des ombres intenses (4). M. Wauters, tout en acceptant Dierick comme né à Harlem, en fait un disciple de

(1) Ils furent vendus, en 1851, 7,650 florins. — *Souvenirs de la galerie de feu Sa Majesté Guillaume II*. Amsterdam, 1851, in-8°.

(2) *Messager des sciences historiques de Gand*, 1841 : *Recherches sur l'ancienne école de peinture flamande*, par Passavant, trad. par M. Blommaert.

(3) *Handbook of painting*, translated of the german of Kugler, edited with notes by Sir Ed. Head. London, Murray, 1854 : *The german and dutch Schools*, t. I, p. 94.

(4) Michiels, *Hist. de la peint. flam. et holl.*, t. II, p. 230.

Roger Van der Weyden, moins heureux que Memling, exagérant ses défauts sans avoir ses qualités, et fixé décidément à l'école de Louvain, où il peut avoir été le maître de Metsys, dont les ouvrages ne sont pas sans analogie avec les siens. Le critique belge détermine bien cependant les qualités propres de Stuerbout. Il donne, dit-il, de la grâce et du calme à ses figures. Sa peinture a un cachet de douceur, une couleur chaude et intense, et des tendances vers l'idéalisme, qui pourraient faire supposer qu'il reçut des leçons de Hubert Van Eyck (1).

Albert Van Ouwater était déjà si oublié du temps de Van Mander, que l'historien des peintres hollandais s'étonne d'entendre prononcer ce nom, recueilli par un ancien peintre de son temps dans le souvenir de son vieux maître, comme celui d'un peintre primitif de Harlem, habile dans la peinture à l'huile et contemporain de Van Eyck (2). On ne connaît plus les tableaux dont il avait doté sa ville natale, et devant lesquels Hemskerck exprimait si vivement son admiration en s'adressant à un élève : « Mon fils, de quoi se nourrissaient donc ces vieux maîtres? » Toute sa réputation reposait sur un tableau du musée de Cologne, la *Descente de croix*, qui lui était attribuée d'après l'inscription : *Owa*, qu'on lisait sur le fût de la croix. Cet ouvrage a, en effet, le caractère général de l'école van eyckiste, et pour caractère particulier un coloris brillant, un dessin rude et maigre (3). M. Passavant, en poursuivant ses recherches sur les peintres primitifs de Harlem, fut conduit à lui attribuer deux tableaux plus importants; et la principale raison de cette attribution fut la similitude qu'ils présentaient avec les ouvrages qui venaient d'être reconnus comme appartenant à Gérard de Harlem, son élève (4).

Le premier des tableaux de Van Ouwater est la *Descente de croix* du musée de Vienne, qui avait été précédemment attribuée à Van Eyck, puis à Hugo Van der Goes. Une estampe conservée au British Museum a été signalée par M. Waagen comme offrant quelque analogie de manière avec ce tableau. Elle représente le corps du Christ sur les genoux de la Vierge, environnée de saint Jean et de trois saintes femmes.

(1) *Revue univ. des Arts*, t. I, p. 432; t. II, p. 252 et 253.
(2) Michiels, *Hist. de la peint. flam. et holl.*, t. II, p. 235 et suiv.
(3) *Handbook of painting*, p. 81.
(4) *Messager des sciences historiques de Gand*, 1841, p. 325.

Si le rapprochement est exact, le peintre ne paraît pas en beau dans cette gravure : les têtes y sont laides, les extrémités sèches, les draperies anguleuses. Ces défauts, s'ils appartiennent à Ouwater, le mettraient fort au-dessous de Gérard de Saint-Jean.

Le second de ses tableaux est le *Jugement dernier*, de 1467, à Dantzig, qui, porté à Paris sous l'Empire, fut donné dans les notices du Louvre sous le nom de Jean Van Eyck (1). Il se distingue des ouvrages des Van Eyck, selon M. Passavant, par la taille plus élancée, la bouche un peu grande des figures, le ton plus clair et plus doux dans les ombres de la carnation. On peut d'ailleurs, ajoute ce critique, placer Ouwater à côté de Jean Van Eyck, pour ce qui regarde l'expression, le fini de l'exécution et l'exactitude du dessin. Aussi plusieurs personnes persistent encore à soutenir l'attribution faite à Jean Van Eyck du *Jugement dernier*, de Dantzig : elles se fondent sur les analogies qu'il offre dans plusieurs parties avec la production la plus authentique des Van Eyck, l'*Adoration de l'Agneau*, et sur un fragment d'inscription imparfaite offrant la lettre E. L'inscription plus certaine des armoiries apposées au dehors du volet gauche, représentant l'archange saint Michel et la donatrice agenouillée : *Pour non falir*, indique en tout cas que le tableau a été fait sous le patronage de la cour de Bourgogne.

Gérard de Saint-Jean, Geertgen tot Sint-Jans, ou Gérard de Harlem, appelé aussi quelquefois Gérard de Leyde, a une biographie un peu moins succincte que celle de ses deux compatriotes. Selon les renseignements rapportés dans les livres de Van Mander et de Sandrart, il était l'élève de Van Ouwater, et son égal sous beaucoup de rapports, selon l'un, supérieur à son maître, selon l'autre.

Il habitait le couvent des chevaliers de Saint-Jean, à Harlem, d'où lui vint son nom ; mais il ne faisait point partie de l'ordre de Malte. Il travailla pour d'autres églises de la ville, et il mourut jeune, âgé seulement, dit-on, de vingt-huit ans. Sandrart, en rapportant ces détails, apprécie fort justement les qualités du peintre : *Præsertim inventione, dispositione et venustate imaginum*

(1) *Le Fils de Dieu dans sa gloire jugeant les vivants et les morts.* Ce tableau, attribué par quelques personnes à Jean Ouwater, contemporain de Van Eyck, a été restauré en quelques parties par Christophe Krey en 1728. — *Notice des tableaux exposés dans la galerie Napoléon*, 1811, n° 110.

quarum affectus et gestus mirâ dexteritate exprimere solebat. Il donne la description du tableau capital qu'il avait fait pour l'église de Saint-Jean, et rend témoignage de l'admiration profonde que cet ouvrage excita chez les plus grands peintres : *Albertus Durerus, cùm Harlemi esset, de ipso dixit eum pictorem fuisse ab utero matris, quasi scilicet ab ipsâ naturâ ad artem hanc selectus fuisset* (1). Les anciens auteurs n'ont pas de date certaine sur la vie de Van Ouwater et de Gérard ; mais toutes les inductions établissent qu'ils travaillaient de 1460 à 1480.

On croyait tous les tableaux de Gérard de Harlem perdus depuis le siége de 1573, lorsque, dans ces derniers temps, on retrouva deux des tableaux qu'il avait peints pour l'église de Saint-Jean, la *Descente de croix* et l'*Histoire des restes de saint Jean-Baptiste* : ces panneaux avaient été donnés, en 1635, au roi d'Angleterre Charles Ier, par un ambassadeur de Hollande. Ils furent acquis ensuite par le duc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas autrichiens, d'où ils sont passés au musée de Vienne. Ils sont d'autant plus importants pour l'histoire de la peinture hollandaise, dit M. Passavant, que nous ne possédons aucun autre tableau reconnu de Gérard de Harlem. La *Descente de croix* reproduit le même sujet traité déjà par Ouwater et d'une manière analogue, avec la même attitude des figures, particulièrement dans la personne du Christ. Gérard se distingue seulement de son maître en ce que ses figures ne sont pas si grandes ; ses mouvements sont plus déliés, et les demi-teintes de ses carnations plus foncées. M. Passavant, à qui nous devons ces observations, ajoute que Matham a donné une gravure de ce tableau en l'attribuant à Albert Dürer. Le savant critique de Francfort, qui n'avait point vu cette estampe, a été induit en erreur. L'estampe de Théodore Matham, publiée par son père Jacques Matham, porte le nom du véritable maître : *Gerardus Leydanus pictor ad S. Jo. Bapt. Harlemi pinxit. Theodorus Matham sculpsit. Jac. Matham exc.* Elle porte de plus une dédicace de l'éditeur qui, en recommandant à un amateur la gravure de son fils, relève la peinture de Gérard : *Magnifico clarissimoque juveni ac domino D. Jacobo a Campen, pictori excellentissimo, mathematicarum, opticæ ac architectonicæ peritissimo, omnium bonarum artium summo admiratori, amatori*

(1) *Academia artis pictoriæ.* Nuremberg, 1683, f° 205.

ac cultori, hanc celeberrimi pictoris Gerardi Leydani (quem Albertus Durerus ex utero matris natum pictorem dixit) apud equites Melitensis Ordinis S. Jo. Bapt. Harlemi quondam famuli ac pictoris, Geertje Van S. Jans vernacula dicti, in æs filio meo incisam tabulam; tibi unica semper amatam commendatamque ego Jac. Matham L. M. D. C. Q. (1). Les Matham étaient de Harlem, et leur témoignage en l'honneur de leur vieux compatriote a son prix. Ajoutons que, malgré la sécheresse dont est entachée cette gravure, elle rend passablement, dans sa manière fine et serrée, l'expression du maître, et même quelque chose de son chaud coloris; on peut y apercevoir encore l'habileté de sa composition dans les seconds plans et les fonds.

L'*Histoire des restes de saint Jean-Baptiste* représente son sujet en trois scènes : l'ensevelissement du corps de saint Jean sous les yeux de Jésus; Julien l'Apostat le faisant exhumer, brûler et jeter au vent; des prêtres apportant à Saint-Jean-d'Acre les reliques de leur patron.

Le critique de Francfort a reconnu dans ce tableau une harmonie de couleur à la fois vigoureuse et bien ménagée, des teintes brunes dans le paysage et les fabriques. Les fossoyeurs sont peints avec une vérité sans noblesse, et les chevaliers de Saint-Jean paraissent être des portraits (2).

Voilà les points bien établis sur la vie et la manière de Gérard de Saint-Jean. Ils ont été ignorés, il est vrai, de l'auteur d'un guide des touristes à travers les musées de l'Europe, qui a pris Gérard de Harlem pour un peintre antérieur aux Van Eyck, florissant vers 1400, et employant des procédés byzantins. Quelque livret du Belvédère de Vienne a pu tromper l'auteur français sur la date du peintre. Il faut supposer aussi que M. Viardot aura confondu tous ses souvenirs, lorsqu'il a assimilé les deux tableaux que nous venons de citer à ceux des maîtres primitifs de Cologne, avec cette seule différence que les sujets sont déjà moins simples,

(1) Cette estampe se trouve dans l'œuvre de Matham, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale. Mariette avait déjà remarqué l'intérêt que présente sa dédicace pour l'histoire de l'art et l'avait transcrite dans son *Abecedario;* il a bien su aussi de quel peintre il s'agissait : « C'est ce même peintre, dit-il, que Sandrart nomme Gérard de Harlem. »

(2) Article du *Kunstblatt* de 1841, trad par Michiels dans son *Hist. de la peint. flam et holl.*

l'arrangement plus compliqué, et que le fond d'or a disparu.

Le musée de Munich a admis dans ses salles, sous le nom de Gérard de Harlem, trois petits tableaux sur bois; mais M. Passavant a fait remarquer combien cette attribution, due aux frères Boisserée, qui en avaient admis beaucoup d'arbitraires dans leur collection, était erronée. Ces tableaux appartiennent à une manière plus molle et toute différente.

En voici un qui ne saurait être contesté au peintre affectionné des Hospitaliers de Saint-Jean. A part les qualités du style et les particularités de manière qui ne pourraient mieux convenir à un autre, son attribution repose sur un fait que tout le monde peut vérifier : une parfaite analogie avec les deux tableaux de Vienne, dont la constatation est aujourd'hui certaine.

C'est la *Résurrection de Lazare,* sur bois, hauteur $1^{m}22^{c}$, largeur 95^{c}. Jésus, au milieu de la composition, entouré de plusieurs disciples, dont l'un se penche, avec l'expression de la plus vive curiosité, entre Marthe debout et Marie à genoux, fait un signe au mort, qui se soulève dans son tombeau. Deux groupes de juifs et de pharisiens, qui se rattachent à l'action par leurs gestes ou par l'expression de leur visage, occupent les deux côtés de la scène, au devant de laquelle sont agenouillés deux adorateurs.

La figure de jeune femme agenouillée vis-à-vis de Lazare, que j'ai désignée sous le nom de Marie, peut être prise aussi pour une autre personne de la famille des donateurs; mais cette acception n'implique pas contradiction. Il est conforme à l'esprit du temps de voir le peintre identifier un de ses personnages avec son saint patron, et établir ainsi un trait d'union entre l'hiératisme et la réalité. Au second et au troisième plan paraissent encore quelques figures, sur un fond formé par une tour gothique et par un paysage touffu, en amphithéâtre.

Le mérite de ce tableau n'est pas de ceux qui exigent, pour être senti, un engouement gothique; il n'a rien de commun avec ces marionnettes naïves que, sous prétexte d'art chrétien, les marchands proposent avec intrépidité à l'admiration publique. La simplicité et la naïveté de la composition n'en excluent ni l'habileté du faire ni la force de l'expression. On y remarquera un dessin précieux, un mélange de sentiment et de caractère individuel dans les têtes, une juste sobriété de gestes, une chaleur de coloris qui, avec ses parties plus sombres et ses parties plus illu-

minées, est pleine de douceur, une entente libre des seconds plans et des fonds; enfin un ensemble de dons très-rare à toutes les époques, et ici revêtu d'une primitivité pleine de charme.

En cherchant un maître à qui rapporter l'admiration due à ce tableau, on ne pouvait hésiter sur l'école; les principaux caractères de celle de Van Eyck y éclataient; on ne pouvait non plus avoir d'incertitude sur sa date, il était contemporain de Memling. Pour en dire plus, il fallait un goût exercé, une connaissance familière des productions rares et disséminées des Van Eyckistes de seconde formation. M. le professeur Waagen, à qui on ne saurait refuser ces qualités, l'ayant vu à Paris en 1855 et très-attentivement examiné, y reconnut sans hésitation l'auteur des deux tableaux de Vienne, dont l'attribution avait occupé quelques années auparavant l'esthétique allemande : Gérard de Saint-Jean.

Heureuse page à ajouter au petit nombre de celles qui nous révèlent le génie précoce et trop vite éteint du peintre de Harlem! Vive inspiration de la peinture hollandaise avant le jour de la Réforme et de la liberté, aux premières lueurs de la Renaissance qui les devança.

JULES RENOUVIER.

QUELQUES PAGES SUR M. A.-P.-M. GILBERT

ET SUR SA COLLECTION D'ESTAMPES (1).

M. Gilbert, mon collègue en études sur le vieux Paris, ou plutôt mon guide, mon chef d'école, était un savant modeste qui se livrait dans le silence de la méditation, avec une persévérance de bénédictin, à des recherches consciencieuses sur nos vieilles églises, et spécialement sur celles de Paris, sa ville natale. Ses collections vont être dispersées ; mais son nom vivra toujours estimé dans la mémoire des antiquaires, grâce à cette série d'ouvrages et d'articles dont M. Dusevel a relevé la liste complète. Ceux que j'ai lus, relatifs à la capitale, se distinguent par la méthode, la clarté, l'exactitude et le goût judicieux qui préside à l'appréciation des faits. Sans fiel et plein d'indulgence, il ne sait critiquer que le vandalisme ou l'aveuglement obstiné. Il sera l'anneau qui reliera les historiens religieux et monarchiques du XVIIIe siècle à ceux de nos jours qui consentent à discuter le passé sans avilir la foi ni les institutions honorables. M. Gilbert mit au jour plusieurs de ses ouvrages à l'époque où Dulaure publiait moins une histoire de Paris qu'un long pamphlet voltairien contre la noblesse et le clergé, les deux bases antiques de notre grandeur parmi les nations. Cette fausse route, le pieux conservateur de notre vieille cathédrale a dû l'éviter, et poursuivre avec ardeur ses recherches sur l'architecture religieuse antérieure ou postérieure à l'époque des croisades. Les instants qu'il ne consacrait pas à l'étude ou aux devoirs de ses fonc-

(1). Antoine-Pierre-Marie Gilbert, antiquaire laborieux et patient iconophile, né à Paris, le 8 novembre 1785, mort dans la même ville le 4 janvier 1858, a laissé une collection de livres et d'estampes, relatifs particulièrement à l'histoire des monuments religieux de la capitale et de la France. C'est le savant libraire J.-F. Delion qui a fait le catalogue de cette collection destinée à être vendue aux enchères à partir du 13 décembre 1858. Ce catalogue, qu'on peut citer comme un modèle achevé de classification, renferme deux notices sur A.-P.-M. Gilbert, l'une par M. Dusevel, l'autre par M. A. Bonnardot : cette dernière, pleine de détails curieux sur l'iconographie parisienne, écrite avec cette bonhomie charmante qui distingue tous les écrits de l'auteur, mérite d'être conservée dans notre Revue comme un appendice naturel aux articles si neufs et si intéressants que M. Bonnardot consacre à l'histoire monumentale du vieux Paris.

(*Note du Rédacteur.*)

tions, il les employait à acheter des livres et des estampes utiles à ses travaux. Heureux explorateur, il parvint à réunir les plus importants ouvrages imprimés sur nos antiquités parisiennes, à s'exempter du souci d'aller mendier des documents à l'immense et presque inutile monceau de livres accumulés sous les voûtes lézardées du palais Mazarin. Que de fois j'enviai son sort, moi si souvent en quête de rares bouquins introuvables dans cette longue salle des Pas-Perdus de la rue Richelieu !

C'est qu'aussi il s'y était pris de bonne heure : dès l'époque du premier Empire. Logé au centre de Paris, en un coin de cette cathédrale dont il surveillait les moindres dégradations venant du temps ou des hommes, presque chaque jour il descendait les soixante-seize degrés de sa vis de pierre et courait à la découverte de bouquins rares, d'estampes aujourd'hui introuvables. Il rencontrait alors à peu de frais ces vieilles descriptions d'abbayes, ces pièces historiques ou topographiques dont la possession n'est plus permise qu'aux gros capitalistes. Rarement il regagnait sa demeure, un peu sombre mais pittoresque, sans avoir à extraire de ses poches quelqu'une de ces plaquettes qui font l'orgueil du bibliophile, sans tenir à la main une de ces rares estampes échappées miraculeusement aux ravages de l'ignorance, du temps ou de l'incendie. M. Gilbert, s'il en avait eu le loisir, eût produit un livre fort curieux en mettant le public dans la confidence de ses bonnes fortunes d'iconophile ; je vais essayer, d'après nos conversations à ce sujet, d'en donner quelque idée au lecteur.

Le commerce de bouquins et d'imagerie remonte sans doute au milieu du XVIe siècle, époque où l'imprimerie et la gravure devaient déjà, notamment dans notre capitale, jeter sur la place un excédant de produits. Au commencement du siècle suivant, les parapets du Pont-Neuf et des quais voisins étaient couverts de *livres du temps passé*. Déjà aussi, c'est fort probable, on voyait des étalages d'imagerie, du moins en dehors des boutiques d'éditeurs établis sur les ponts, rue Saint-Jacques, au Palais et sur le quai de l'Horloge. Arrivons de suite aux limites de notre siècle.

Sous les mauvais jours de la Convention, la confiscation, la mise aux enchères des biens des émigrés, durent encombrer certaines boutiques de prodigieuses masses de livres, d'estampes, de raretés en tout genre. Je soupçonne qu'à cette époque les érudits parisiens étaient trop préoccupés des sinistres événements du jour et de l'avenir de leur destinée pour chercher des consolations parmi ces dépouilles opimes, revendues en détail et à vil prix ; toutefois je n'oserais l'affirmer : car, ainsi que je l'ai éprouvé en 1848, on ne ressent jamais plus vivement le goût des paisibles occupations qu'au moment où grondent les ouragans politiques. Je

crois deviner juste en disant que de 1793 à 1799 une partie des plus riches pièces que renfermaient les collections d'art de nos grands hôtels passa en Angleterre, ainsi que les vitraux, retables, bas-reliefs et autres ornements arrachés à nos églises. Quand le Consulat, suivi bientôt de l'Empire, vint, après une longue confusion, rassembler les atomes épars de notre société, chaque classe commença à se reconnaître, à reprendre sa position normale. Dès lors on dut voir reparaître les fureteurs indigènes. Arrivons à 1806. Dès cette époque, M. Gilbert a pu préluder à ses recherches de livres et d'estampes relatives aux cathédrales de France et à l'histoire de Paris. En ces temps où les bulletins de la grande armée occupaient toute l'attention, il avait peu de rivaux en son genre ; ce qu'on estimait le plus en fait d'estampes, c'était les belles gravures artistiques provenant de bibliothèques princières. Presque toutes ses excursions matinales étaient fructueuses. Tandis que le canon des Invalides retentissant sur nos quais proclamait une nouvelle victoire, il poursuivait de son côté ses pacifiques conquêtes. C'était le bon temps pour les achats de vieille imagerie intéressante ! Je ne sais si les étrangers avaient laissé à Paris beaucoup d'estampes d'art, telles que Callot, Albert Dürer, Marc-Antoine, de premier état. En tout cas il n'achetait qu'accidentellement de ces pièces de maîtres quand elles rentraient dans le cadre de sa collection. Ce qu'il recherchait avant tout, c'était l'estampe *curieuse*, archéologique. Lui seul peut-être était capable alors de sentir, d'apprécier ces qualités latentes qui, depuis une douzaine d'années, sont devenues si claires pour les nombreux iconophiles du jour. Il avait anticipé de quarante ans sur le goût actuel, ou plutôt contribué puissamment à créer ce goût et à le faire passer à l'état de mode. Alors pullulaient les pièces relatives à l'histoire et à la topographie de Paris ; il se donnait des Israël Silvestre à 10 centimes; les plus curieux sujets d'Abraham Bosse, Léonard Gaultier, Thomas de Leu, Séb. Le Clerc et autres graveurs, si prodigieusement relevés depuis dans l'estime publique, lui coûtaient entre 25 et 75 centimes. En un mot il payait par sous ce que trente ans plus tard j'ai payé par francs, et ce qu'on paye, à l'heure qu'il est, par napoléons.

Il m'a souvent aussi parlé de ses excursions chez les épiciers de la rue Saint-Jacques, chez les dépeceurs de livres *invendables* des environs de Saint-Sulpice, de la Sorbonne, du Palais ou de la place Maubert. On réduisait en sacs, en cornets, en pâte de papier, des milliers de livres en français gothique, venant on ne sait d'où. Sous prétexte de tenir les vieux parchemins à l'usage des relieurs, ces agents du vandalisme attiraient

chez eux et revendaient avec bénéfice, bien qu'à vil prix, de précieux autographes, des débris de missels, de ces riches miniatures à fonds d'or qu'il faut couvrir aujourd'hui, pour les posséder, de monnaie de même métal. Que de curieux plans de villes, que d'estampes sur bois, que de sujets historiques ont été retrouvés dans ces officines où l'on disloquait à petit bruit les in-folio les plus rares! J'ai assisté aux dernières minutes de ces franches repues d'iconophile; il m'en est revenu quelques bons morceaux, mais à cette heure il n'y a plus même de miettes à recueillir.

M. Gilbert a vu vendre au poids bien des trésors qu'il n'achetait pas, car ils étaient étrangers au but de ses recherches. Nul ne peut prévoir l'avenir. Il existe en ce moment même des objets qu'on paye avec du cuivre, et qui peut-être dans trente ans vaudront de l'or; le difficile c'est de deviner, de prophétiser. Celui qui aurait prévu, depuis seulement 1840, cette hausse prodigieuse de tant d'objets d'art, se serait, avec un fonds de vingt mille francs, donné la satisfaction de devenir millionnaire.

Si nous arrivons à la Restauration, à l'année 1816, nous trouverons encore à peu près même abondance, du moins quant aux livres et estampes que recueillait M. Gilbert; mais depuis cette époque il y eut un peu de hausse sur tout ce qui concerne les églises, les monastères, les portraits d'Henri IV, le héros bourbonien si largement fêté par ses petits-fils ramenés sur le trône. Néanmoins, les étalages et les boutiques étaient toujours bien fournis; n'enterrait-on pas chaque jour des vieillards qui avaient formé leurs bibliothèques sous Louis XV et l'avaient pu augmenter à bon marché après 1793? Le quartier général des imagiers étalagistes était établi autour du Louvre; les portiques à colonnes de cet édifice étaient eux-mêmes tapissés d'estampes. La nouvelle rue du Carrousel, ouverte en 1808, fut occupée presque exclusivement par des marchands d'estampes, bouquins et curiosités. Les quais Conti, Malaquais et Voltaire étaient un des faubourgs de cette capitale de l'imagerie, sans compter les mille bric-à-brac dispersés çà et là sur toute la surface de Paris et même hors barrière. J'ai vu encore, il y a quelque quinze ans, près de Saint-Severin, certains réduits à demi souterrains, où l'on disloquait d'anciens registres, de vieux livres à figures, des graduels pillés en 1793, et nombre d'in-folio alors réputés invendables, tels que le *Traité de la Police*, par de La Marre, l'*Histoire de Paris*, de Félibien, etc., etc. On trouvait à glaner çà et là quelque bonne pièce au milieu de ces tas de paperasses.

C'est dans ces diverses localités qu'on devait, au commencement de la Restauration, rencontrer M. Gilbert en train de collectionner. Enfant

alors, je passais souvent dans les quartiers signalés, et je l'ai peut-être vu à mon insu parmi les fureteurs jeunes et vieux qui feuilletaient des cartons mieux fournis que ceux de nos jours. J'ai toujours aimé l'aspect pittoresque de ces murailles diaprées d'estampes de toutes tailles, noires ou coloriées, échantillons de toutes les écoles, oripeaux multicolores que le vent agite comme les banderoles d'un navire pavoisé. Encore un type qui va disparaître, et dont M. Gilbert aura emporté dans la tombe un dernier reflet! On nettoie si bien la voie publique qu'on ne verra bientôt plus le long de nos quais que des surfaces à lignes symétriques. La Monnaie, depuis qu'elle possède un manteau blanchâtre, a secoué les échoppes et les groupes d'images qui égayaient son soubassement. Bientôt l'Institut regratté à neuf s'empressera d'imiter son aristocratique voisin. Il ne restera plus en fait d'estampes en plein air que les étalages sur le sol, aux jours des fêtes publiques, d'imagerie de paysans, de monceaux de fumier lithographique indignes d'arrêter un instant l'iconophile.

Je me souviens d'avoir possédé, vers 1816, une cinquantaine de caricatures ou plutôt de charges burlesques, car la caricature fine et spirituelle (abstraction faite de quelques artistes comme Debucourt) est fille de la lithographie, et a pour pères Carle Vernet, Charlet et autres intelligents dessinateurs. Parmi ces charges, plaisantes à froid, trois ou quatre offraient des types de fureteurs de tableaux et d'estampes. L'iconomanie était personnifiée par un petit vieillard de l'ancien régime, affublé d'une perruque à marteau, d'où s'échappait une queue en salsifis, frétillant sur le collet farineux de son vieux frac, sous l'impression de la joie causée par une découverte imprévue. En réalité, à côté de ces perruques poudreuses, apparaissaient déjà les explorateurs érudits, sérieux, de la génération nouvelle, que le dessinateur avait oubliés ; parmi eux se distinguait le savant qui nous occupe. Il accaparait des trésors utiles et probablement mal appréciés par les ci-devant papillons de l'époque de la Pompadour et de la Dubarry. En fait d'estampes, il choisissait celles qui fournissent des renseignements à l'architecture et à l'histoire. Il était au courant des belles épreuves comme des bonnes éditions, du moins en ce qui touchait sa spécialité. Comme il était à peu près seul à réunir ces curieuses pièces si recherchées de nos jours, il ne prenait pas la peine de saisir au vol tout ce qui lui passait sous les yeux. Plus d'une fois il aperçut aux vitres d'une boutique ou au clou d'un étalage une de ces estampes qui nous font faire tant de folies. Pour peu qu'il fût pressé, il remettait son emplette à deux ou trois jours ; il était sûr qu'il la retrouverait et l'obtiendrait au prix qu'il y voudrait mettre. C'est ainsi qu'il a pu tran-

quillement se procurer, de 1806 à 1836, la plupart des pièces rares de sa collection, livres ou estampes, concernant les cathédrales gothiques, les abbayes de France, les hôtels du Moyen-âge, les portraits de personnages et les sujets historiques se rapportant à ces édifices. Il enlevait de prime-saut tout ce qui concernait sa chère cathédrale : dessins et gravures représentant ses détails intérieurs ou extérieurs, portraits des évêques et archevêques de Paris, etc., images des cloches et de leurs illustres parrains, croquis des tombes brisées à cette funeste époque où Notre-Dame fut baptisée *Temple de la Raison* par des hommes qu'inspirait si peu cette déesse d'invention nouvelle. Ce recueil, le plus considérable qu'on ait jamais formé sur ce sujet, contient nécessairement un grand nombre de pièces rarissimes.

Quelques alinéas sur l'origine de mes relations avec M. Gilbert. En 1830, je ne connaissais d'autre histoire de Paris que celle du conventionnel Dulaure. Jeune alors, voltairien, irréligieux plutôt de tête que de cœur, je goûtais volontiers la satire contre le froc et le blason; mais je ne m'étais pas épris encore du vieux Paris. Le roman de V. Hugo, une œuvre de génie, apparut en 1831. L'histoire peu édifiante d'Esmeralda et de Frollo m'inspira la curiosité d'étudier la topographie de nos anciennes églises, debout ou détruites, de nos vieux cloîtres abolis; puis mon projet en resta là. De 1830 à 1835, je fis trois voyages à Rome, je visitai et enregistrai sur mes tablettes jusqu'aux moindres vestiges de l'antique capitale du monde. Vers 1837, je projetai de publier un gros livre sur l'Italie. Par bonheur, je m'aperçus à temps que j'allais m'engager dans un dédale de lieux communs et souffler des phrases stériles sur un sujet épuisé. Dès lors, je repris mes idées relatives aux monuments détruits ou en ruine de ma ville natale; j'allai visiter les recueils de la rue Richelieu, et je résolus d'amasser sur les antiquités de Paris tous les documents imprimés, dessinés ou gravés, que le hasard m'offrirait.

Je débutai par une lourde bévue : je négligeai d'acquérir pour *vingt francs*, chez le libraire Crozet, la première édition, d'une condition fort satisfaisante, de *Flevr des Antiqvités de Paris*, par M. Corrozet, opuscule qui vaudrait aujourd'hui au moins dix fois ce prix, comme le prouvera, je pense, le chiffre d'adjudication de l'exemplaire signalé sur le présent catalogue. Je compensai cette maladresse par l'achat, moyennant *un sou*, d'une belle épreuve de la grande salle du Palais, de Ducerceau : ce fut ma première estampe. En 1838, j'en possédais une centaine environ, mais la lithographie dominait beaucoup trop. Il y avait alors peu d'amateurs en ce genre, au plus cinq ou six, y compris M. Gilbert. Cette même

année, un quidam, une personne dont j'ai oublié le nom, et que je rencontrai devant un marchand étalagiste, me signala ainsi M. Gilbert : « C'est un collectionneur érudit, fin connaisseur, très-complaisant et « communicatif. Allez le visiter tout simplement, expliquez-lui votre but, « et il vous fera voir des trésors. » Je suivis le conseil.

J'avais déjà vingt fois au moins agité la sonnette de la porte grillée qui conduit aux tours, dans l'unique intention d'aller admirer la croupe du bourdon et le panorama de Paris. Cette fois je ne montai pas si haut. Je fus reçu avec une extrême aménité. *Veni, vidi...* VICTUS SUM. Je veux dire qu'après une séance de deux heures, la conversation de M. Gilbert et l'examen de ses portefeuilles m'avaient initié au culte d'une religion dont les mystères pressentis depuis longtemps venaient de m'être révélés. Dès ce moment je devins pour lui une connaissance, un disciple et tout à la fois un concurrent infatigable, ce dont il ne s'affecta nullement ; il ne m'en prodigua pas moins ses bons conseils, avec une complaisance et une libéralité inépuisables. C'est qu'il possédait trois rares qualités, qui honorent le vrai savant, et qui sont l'opposé de l'envie, de l'égoïsme et de l'amour-propre.

Depuis ce jour il se passa peu de semaines sans que je revisse mon professeur d'architecture gothique. J'aimais à parcourir les tablettes de sa bibliothèque, établie dans un petit pavillon élevé contre un des piliers qui reçoivent au nord les arcs-boutants de la majestueuse cathédrale. Là, j'apprenais à connaître les meilleures éditions de nos historiographes parisiens. Là, je puisais mille renseignements que ne peut fournir le catalogue trop universel de Brunet. Puis, c'était une excursion parmi ses recueils d'estampes. A mes yeux apparaissaient, dans leur splendeur ou à l'état de ruines, nos vieux cloîtres du XIIIe siècle. Je me promenais sous leurs galeries ogivales ; j'y rencontrais une effigie d'évêque, une inscription, une tombe chargée d'ornements ; j'avais oublié tout à fait Rome et ses ruines décrites à satiété. Mes fréquentes visites ne lassaient jamais sa patience, car il était convaincu que j'avais la vocation et le zèle nécessaire pour marcher sur ses traces dans cette voie si fertile en émotions. Plus d'une fois, à mon retour d'une tournée aux environs du Louvre ou de l'Institut, j'allai lui montrer une pièce fort appétissante, un détail dérobé pour ainsi dire à son monument, et qui sans moi, peut-être, fût arrivé droit à ses portefeuilles ; il me félicitait sans amertume, sans jalousie, sans rancune. Quand il venait à son tour visiter ma collection naissante, cet édifice à peine élevé alors au-dessus du sol, et qui, comme le sien, n'aura jamais de comble, il me complimentait de tout cœur et sem-

blait jouir au même degré que moi-même de mes nouvelles trouvailles.

Mais je m'empresse de m'effacer pour faire place uniquement à celui à qui s'adressent ces lignes.

M. Gilbert a toujours passé à mes yeux pour le type de l'homme heureux : il possédait à la fois les joies de l'intérieur, une collection sans rivale, et le loisir de se livrer aux occupations de son choix, le tout au sein même de cet édifice, point central de ses recherches. Sa vie s'écoulait entre plusieurs affections qui, convergeant vers le même foyer, résumaient pour lui le bonheur. Je n'ai à m'étendre ici que sur la satisfaction provenant de la possession de ses chères estampes. Il savait jouir de ses acquisitions de toutes les époques, différant sur ce point des collectionneurs pour qui la dernière emplette efface et déprise toutes celles qui lui sont antérieures. C'est que dans une rare estampe il n'appréciait pas seulement l'apparence matérielle, mais l'*âme* avant tout ; il en comprenait le sens, il saisissait toute l'intention du dessinateur ; du moindre détail il pressurait des documents utiles et souvent inédits : il était le Champollion de ces hiéroglyphes, muets pour le vulgaire.

Toute nouvelle pièce conquise par voie d'achat ou d'échange était classée dans un de ses cartons, en quelque état qu'il l'eût trouvée, car il n'avait pas le loisir ni même le désir de la réparer, et surtout il ne l'eût pas confiée à un médecin équivoque ; aussi en verrons-nous plus d'une étaler des blessures âgées d'un ou de deux siècles, mais susceptibles de guérison. Une fois une estampe en place, elle devait, à moins qu'il n'en découvrît une épreuve supérieure, rester là jusqu'au jour de son déplacement forcé, jour qui vient de paraître.

Bien que M. Gilbert ne possédât qu'une modeste fortune (*aurea mediocritas*), jamais l'esprit de spéculation, ce fléau de notre époque, n'exerça sur lui sa puissance. Toute sa vie il résista aux tentations mercantiles. Je crois devoir faire ressortir vivement cette face honorable de son caractère, en contraste avec l'ardente soif du gain qui possède certains riches agioteurs, faux enthousiastes de l'art, marchands sans patente qui prostituent les chefs-d'œuvre du pinceau ou du burin en les troquant, sans urgente nécessité, contre du numéraire. Parmi ceux qui depuis quarante ans ont vendu ou cédé en échange des pièces rares à M. Gilbert, il en est peut-être qui lui gardent rancune pour certains marchés où leur ignorance a été vaincue par la sagacité de l'acquéreur ; mais nul ne lui refusera cette noblesse d'âme, ce désintéressement qui distingue le véritable iconophile, et lui fait voir dans sa collection patiemment formée un ami à conserver, quoi qu'il arrive.

Comme il montrait à toute personne digne de les apprécier ses plus précieux joyaux, on lui offrit souvent des prix élevés, exceptionnels, de plusieurs pièces qu'il possédait seul : nul n'a réussi, quelle que fût son offre. Il savourait, comme tous ses collègues, la joie des acquisitions à bon marché; mais jamais gravure n'a quitté ses portefeuilles qu'à titre de double, d'un état inférieur, et uniquement par voie d'échange. La mort seule pouvait faire passer en d'autres mains ces objets de son affection.

Il y a cinq ans, on lui a proposé plus de mille francs de son plan de Gomboust (nº 11 du catal.). Il l'avait payé autrefois *huit sous* à l'étalage d'un bric-à-brac établi sous les voûtes en arc de cloître dépendant de l'ancienne église de Saint-Barthélemy, et nommées passage du Prado. On ne put le faire consentir à se séparer de ce vieil ami, né en l'an de grâce 1652.

A propos de ce plan qui, malgré une légère mutilation vers le haut, atteindra au moins, je l'espère, le prix de l'épreuve beaucoup moins belle et assez usée de la vente Walckenaër, je consignerai ici cet extrait d'une lettre que M. Gilbert m'adressait le 19 mars 1851, au moment où je faisais imprimer mes *Études sur les plans de Paris*. Par malheur pour moi, le renseignement arriva trop tard; *mon siége était fait*. Voici ce passage : « Il « paraît, d'après la mention que fait de ce plan Daniel Huët (*Origines de « Caen*, édit. de 1706, page 145), que Gomboust était ingénieur des for- « tifications de France, et *graveur*. C'est en cette qualité qu'il a été chargé « de lever l'excellent plan de Paris dont nous possédons des épreuves et « qu'il grava lui-même, car Abraham Bosse ne fut chargé que de l'exécu- « tion du cartouche représentant les maisons royales. Il paraît que ce « plan eut un tel succès à l'époque où il parut, que les magistrats de la « ville de Rouen lui confièrent l'exécution du plan de cette ville, qu'il « grava également. Enfin, par suite du nouveau succès que lui mérita la « publication de ce plan, les échevins de Caen chargèrent le même artiste « de lever le plan de leur ville, mais n'eurent pas l'avantage de le voir « graver de sa main ; car, Gomboust étant mort peu de temps après son « retour à Paris, ce fut aux démarches de l'évêque d'Avranches, Daniel « Huet, auprès du possesseur du fonds de Gomboust, qu'il dut de voir le « jour, etc. »

On a souvent aussi offert à M. Gilbert des prix séduisants d'un autre plan encore plus rare (nº 1 du catalogue). J'ai fait moi-même plusieurs tentatives; mais il savait mieux que tout autre que c'était là la pièce capitale de sa collection, et il ne l'eût pas cédée, je pense, pour un royaume. N'ayant pas ce sujet d'échange sous la main, je n'ai pu pousser l'épreuve

jusque-là. Ce plan (en 4 feuilles ici réunies), œuvre très-probable d'un célèbre architecte, lui avait coûté, il y a plus de trente ans, la somme *extraordinaire* de cinquante centimes ! Il l'acheta chez M. Auvray, établi dans la boutique qu'occupe aujourd'hui M. Heuguet. Alors un pareil monument pouvait rester un mois sous les yeux des passants sans trouver acquéreur. D'après un renseignement que je tiens de M. Gilbert lui-même, la liste civile, je ne sais au juste en quelle année, aurait ordonné la vente d'anciennes cartes géographiques, réformées comme inutiles. Cette image du vieux Paris se trouva comprise dans l'ostracisme. Mes compliments au judicieux bibliothécaire (dont le nom m'est inconnu) qui a été chargé de cette belle expédition ! Je n'ose espérer devenir à mon tour l'heureux possesseur du plan; mais, quoi qu'il arrive, il me tarde de savoir à quel prix le fera monter la concurrence ouverte entre les antiquaires parisiens et les nombreux architectes qui rêvent l'œuvre complet de Ducerceau. La vacation où il sera adjugé sera solennelle. Je fais ici des vœux pour qu'il ne sorte pas de Paris, et surtout pour qu'il entre dans une de nos collections publiques, si ce n'est dans la mienne.

Je pourrais citer bien d'autres exemples d'acquisitions aussi merveilleuses, mais à quoi bon ? Les prix de ces sortes de reliques sont tout à fait arbitraires et dépendent du degré d'engouement ou d'indifférence de l'époque où elles apparaissent dans les ventes. M'accusera-t-on de maladresse pour avoir révélé ces confidences de M. Gilbert? Ce serait à tort : j'ai voulu (et cela contre mon propre intérêt, puisque je suis juge et partie) faire mieux ressortir la valeur du véritable diamant de cette vente Son prix d'achat si modique, mis en contraste avec celui que lui attribuera le feu des enchères, fera comprendre aux iconophiles de l'avenir l'immense progrès accompli dans les études archéologiques entre l'époque de la Restauration et cette présente année 1858.

Si j'avais assez d'espace, je mettrais en relief bien d'autres pièces également fort rares. En fait de topographie parisienne, il y a à citer les numéros suivants : — 3. *La Grand'salle du Palais*, par Ducerceau; — 7. *Le Profil de la Sainte-Chapelle*, avec la flèche de Charles VI, incendiée en 1630; — 31. *La Cour et le portail des Feuillants;* — 35. *La Foire Saint-Germain*, vue à vol d'oiseau, etc. Parmi les estampes historiques, on distinguera notamment : 183. *Le Supplice de Damiens;* — 195. Les trois pièces sur l'*Entrée de Henri IV à Paris*, avec texte; — 197. *La Galerie du Palais;* — 198. *Procession de la châsse Saint-Germain;* — 203. *La Promenade publique*, de Debucourt; — 211. *L'Embarras de Paris*, etc.;

— 221. *Le Carrousel de la place Royale en* 1612; — 383. *Henri IV, sur son lit de mort*, vu en raccourci.

Le recueil sur Notre-Dame (nº 45) contient un grand nombre de pièces uniques ou rarissimes. Tel est l'art. 28, dessin exact de la porte du portail central, qui a permis à M. Lassus de réparer les ravages de Soufflot; — 45. Suite de 59 tombes, toutes détruites, dessins à l'encre de Chine, qui n'ont jamais été gravés. Je n'ai vu que chez M. Gilbert l'estampe (101) représentant la Procession de la châsse de sainte Geneviève sortant de Notre-Dame, et signée au bas à droite : *Leonardus Galter fecit.*

En fait de portraits on remarquera les numéros suivants : — 248. *La duchesse de La Vallière;* — 250. *F. Barrême;* — 259. *L'abbé Lebeuf*, dessin du temps, aux deux crayons; — 374. *La marquise de Sévigné;* — 398. *Jean Marot*, le célèbre architecte-graveur; — 416. *Hugues Brisville;* — 431. *Jean Boucher*, l'apologiste de Jean Chastel; — 507. *Molière*, gravé par Nolin; le plus authentique de ses portraits; — 515. *Le Grand-Thomas*, etc., etc.

En dehors de ses recueils spéciaux sur Paris, M. Gilbert avait réuni une grande quantité de pièces d'architecture, aujourd'hui à peu près introuvables. Je ne saurais, vu mon incompétence sur ce point, signaler les plus précieuses; je me souviens toutefois qu'il m'a montré, à titre de raretés, certaines vues relatives à Reims, Orléans, Notre-Dame de Liesse, etc. Je citerai par exemple le nº 97, estampe en deux feuilles, de L. Gaultier, représentant le monastère gothique de la Grande-Chartreuse, qui fut rebâti après l'incendie de 1676, et qui conserve à peine quelques arcades de son ancien cloître. J'ajouterai qu'en parcourant le catalogue, j'ai remarqué beaucoup de pièces auxquelles les amateurs sauront appliquer eux-mêmes le mot *rare* qui manque à la suite de leur désignation.

A partir d'environ 1843, M. Gilbert et moi nous avons vu surgir de nouveaux concurrents, notamment pour les estampes relatives à la topographie et à l'histoire de Paris. Un des plus redoutables fut, sans contredit, le colonel Rébillot (mort général de brigade, en 1855). M. Gilbert dut se résigner, pour combler certaines lacunes importantes de ses recueils, à faire des sacrifices énormes par rapport à ses anciens prix d'acquisition; aussi sa collection ne se compose-t-elle pas uniquement de raretés payées bien au-dessous de leur valeur. Quand il s'agissait de compléter son recueil de Notre-Dame, il se lançait sans hésitation dans l'ardente mêlée des enchères et il triomphait quelquefois.

Vint le second Empire, ère formidable pour les anciens accapareurs d'estampes historiques; car des millionnaires, des ex-ministres, des

princes, des têtes couronnées se sont mis sur les rangs, à tel point que le doyen et le mieux approvisionné des collectionneurs en ce genre, M. Hennin, s'est retiré dans sa tente, abandonnant la lutte. M. Gilbert s'était dit aussi, lui, le collectionneur du *bon temps*, qu'il fallait apprendre l'art de se priver. Mais la sérénité de son âme n'en fut pas altérée : il se consolait en songeant que l'ardeur de ces opulents rivaux, qu'il avait précédés d'un demi-siècle dans la carrière, donnait raison à la passion de toute sa vie. Il se sentait fier de posséder en si grand nombre ces joyaux dont les riches seuls maintenant peuvent se passer la fantaisie. Sans doute aussi, pensant, avec la résignation du chrétien, à cette heure suprême qui a sonné pour lui, il éprouvait une secrète joie à l'idée que ses excursions d'autrefois aux environs du Louvre accroîtraient la fortune de la chère famille qui lui survivrait.

M. Gilbert n'était pas de ces antiquaires en théorie, qui dissertent sans sortir de leur cabinet; il se déplaçait fréquemment pour voir les monuments en nature, afin de les interpréter et de tirer de l'examen de leurs détails des documents nouveaux et instructifs. Il a visité, outre les restes du vieux Paris encore debout ou à l'état de ruines plus ou moins avancé, toutes ces cathédrales éloignées qu'il a si judicieusement décrites. Les édifices religieux n'attiraient pas seuls ses regards si clairvoyants : il étudiait aussi l'architecture des anciennes demeures féodales. En juillet 1857 il saluait les restes du château d'Arques; c'est peut-être le dernier souvenir de notre histoire qu'aient contemplé ses yeux, qui devaient se fermer à jamais six mois plus tard.

Je dois à ses avis pressants d'avoir, en 1845, admiré l'église de France la plus imposante par ses grandioses proportions : la cathédrale de Coutances, chef-d'œuvre sans pair, de la fin du XIIIe siècle.

Je terminerai par la citation de plusieurs actes de sa vie, qui font honneur au fonctionnaire fidèle à ses devoirs, et ont droit en même temps à toute la reconnaissance des antiquaires. Notre vénérable cathédrale fut toujours l'objet de ses vives sollicitudes; souvent ses conseils éclairés, ses remontrances ont prévenu, conjuré certaines mutilations rêvées par des architectes sans façon, qu'a mis heureusement en fuite l'arrivée de MM. Lassus et Viollet-le-Duc. Mais son zèle a eu à remporter de plus périlleuses victoires. Trois fois il a protégé son cher édifice contre des chances de ruine. Les 29 et 30 juillet 1830, une bande d'insurgés, de ceux qui ne luttent que contre les pierres, força la grille de l'escalier des tours et mit en branle toutes les cloches. M. Gilbert prit le parti de les diriger lui-même, de peur que leur ardeur à sonner ne tournât à l'envie d'incen-

dier et de démolir. Le 15 février 1831, à la nouvelle de l'imprudente messe célébrée à Saint-Germain-l'Auxerrois, l'émeute, armée de pioches, s'abattit sur l'archevêché, qui fut pillé, puis rasé en un clin d'œil. M. Gilbert, par ses conseils, ses sages mesures et sa présence d'esprit, sauva du feu le grand orgue et peut-être la nef elle-même d'une destruction imminente. Le 4 janvier 1832, sans ses actives démarches qui faillirent lui coûter la vie, la magnifique charpente du comble de Notre-Dame eût été la proie des flammes, ainsi sans doute qu'une grande partie de l'édifice. L'incendie devait être le signal d'une insurrection. Voici les faits : vers quatre heures du soir, un tintement de cloche attire l'attention du conservateur des tours; il se souvient d'avoir ouvert la grille de l'escalier à des gens d'allure suspecte, et il se hâte de monter pour voir ce qui se passe : il est accueilli par un coup de pistolet, dont heureusement la balle passe au-dessus de sa tête. Il redescend aussitôt, referme sur lui la grille et envoie prévenir l'autorité; les incendiaires sont arrêtés avant d'avoir pu consommer leurs sinistres projets. Il était temps : déjà la flamme éclatait sur plusieurs points de la charpente.

M. Gilbert, dira-t-on, n'a fait que son devoir; mais à sa place mettez un homme qui capitule avec l'émeute et tremble devant l'attente d'une vengeance ultérieure : il ne nous serait plus permis peut-être d'admirer le précieux chef-d'œuvre du Moyen-âge, menacé, depuis 1793, de tant d'arrêts de mort.

A. Bonnardot.

CATALOGUE DES TABLEAUX

DE

BUCKINGHAM PALACE.

La Revue (t. VII, pp. 335-344) a déjà publié, comme fragments de ce catalogue, les articles sur les sept Rembrandt. Voici aujourd'hui le catalogue entier. On sait qu'il n'en existe aucun dans la circulation. Il paraît toutefois que le prince Albert a fait rédiger quelque notice de la collection, car les cadres portent tous un numéro, plusieurs même le nom du peintre. Ce numérotage désordonné, qui correspond simplement au classement des tableaux dans la galerie, a le double défaut de ne pas séparer les écoles et de ne pas rapprocher les œuvres d'un même maître. L'auteur du présent catalogue a dû pourtant suivre cette série de numéros, afin que son travail puisse, au besoin, servir de guide aux visiteurs de Buckingham Palace.

Dresser un bon catalogue d'une collection n'est possible que lorsqu'il est possible d'examiner une à une et de près toutes les peintures, en les décrochant pour les étudier en belle lumière. Cependant, comme la galerie du palais de Buckingham est très-vaste et bien éclairée d'en haut, encore peut-on juger en place la plupart des tableaux.

Il faudrait aussi consulter les archives de la collection pour en extraire les documents relatifs à chaque peinture. Heureusement que les œuvres rassemblées par le roi George IV, étant presque toutes de première importance, ont en général une tradition connue. Les renseignements sur leurs provenances, leurs prix, leurs graveurs, etc., se trouvent épars dans Smith surtout, dans Walpole, Mrs Jameson, M. Waagen, M. Passavant, M. Van Hasselt, etc.

Si *tous* les tableaux de la collection sont indiqués ici sous leur numéro, avec le nom du maître, à plusieurs cependant manque une description suffisante, à quelques-uns même le titre du sujet. Mais ces négligences volontaires ne se rapportent qu'à des pein-

tres d'un rang secondaire, ou à des peintures relativement inférieures. Les œuvres de qualité, intéressantes pour l'histoire de l'art, ont, au contraire, des notes assez étendues. De là sans doute une disproportion choquante, et qui accuse la partialité de l'auteur. On verra, de reste, qu'il a fait ce travail moins en vue de le publier, que pour sa propre instruction.

W. B.

1. Tiziano Vecellio. Paysage très-boisé et un peu sombre. Grand caractère, vigoureuse exécution.

Hauteur 3 pieds 9 pouces (anglais). Largeur 3 p. 2 p.

Exposé à Manchester, n° 230 (1) (voir *Trésors d'art exposés à Manchester en* 1857, par W. Burger, p. 81).

2. Ostade (Adriaan Van). *Joueurs de trictrac* (2).

M. Waagen, en 1835, cite 7 Adriaan Van Ostade, dont 4 si haut placés qu'il n'a pu les juger. Il décrit les n°s 29 et 153, et *une Paysanne*, tableau daté 1668, dont il fait grand éloge, et que je ne retrouve point dans la collection.

3. Potter (Paul). *Deux Cochons à tête noire*, couchés. (Smith, n° 39.)

H. 9 1/2 pouces. L. 1 p. 3/4 p. Bois.

Collection van Slingeland, Dordrecht. 1785... 121 fl. (3).

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

4. École de Watteau (Lancret?). Petite pastorale.

5. Teniers (David), le jeune. Pastiche. Petit. Très-haut. Insignifiant.

M. Waagen ne mentionnait que 11 Teniers. Il y en a 15 aujourd'hui.

6. Meulen (Van der). *Bataille.*

Il y a dans la galerie douze Van der Meulen, n°s 6, 17, 24, 31, 36, 44, 73, 151, 156, 164, 169 et 176, batailles quelconques, qui se ressemblent toutes, et que je n'ai pas beaucoup regardées à côté de tant de chefs-d'œuvre.

7. Teniers (David), le jeune. *Kermesse.* Joueur de cornemuse, danseurs, buveurs, etc. Premier ordre. (Smith, 387.)

H. 1 p. 8 p. L. 2 p. 3 p. Bois.

Collection Helsleuter, 1802... 16,550 fr.

» Lafontaine, 1811 (acheté par M. Christie)... 1,650 gs.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

(1) Ces n^os^ sont ceux de la 1re édition du catalogue *provisoire* de l'Exhibition de Manchester. Il y a eu de ce catalogue un 2e tirage, où les n^os^ ont été changés, mais sans perfectionnement du texte, et le fameux catalogue définitif, qui devait être une merveille, n'a jamais paru.

(2) Les tableaux portant ces premiers numéros sont placés en retour de la porte d'entrée, à gauche, sous une lumière oblique et peu favorable. Aussi a-t-on mis là plusieurs œuvres peu importantes.

(3) Fl. pour florins, fr. pour francs, gs. pour guinées, £ pour livres sterling.

8. Dughet (Guaspre). Paysage. Ordinaire.

9. Anonyme. Portrait d'homme en buste. École du XVIIIe siècle? École de Reynolds?

10. Dov (Gerard). *La Ménagère*. Jeune femme nettoyant une casserole. Gravé par Wille. (Smith, 43.)

H. 8 1/2 pouces. L. 5 pouces. Bois.

Collection de M. Lempereur,	1773.	. . .	3,100 fr.
» prince de Conti,	1777.	. . .	3,500 »
» Beaujon,	»	. . .	2,501 »
» Gildemeester,	1800.	. . .	1,950 fl.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Exposé à Manchester, nº 684 (W. Burger, *Trésors d'art*, etc., p. 257).

11. Werff (A. Van der). *Petit garçon et petite fille*, avec un petit chat et un petit cochon d'Inde. Signé *A v. der Werff*, 16.. *f.*

H. 1 pied. L. 8 pouces.

De la collection A. Baring.

Exposé à Manchester, nº 718 (W. Burger, *Trésors d'art*, etc., p. 278).

M. Waagen ne signale aucun des Van der Werff de la collection actuelle (nos 11, 55 et 98), mais il mentionne un *Loth et ses filles*, qui, je pense, n'y est plus. C'était une répétition du tableau du musée de Berlin, nº 500.

Smith, nº 55, enregistre aussi ce *Loth avec ses filles*, tableau qui aurait passé dans les collections de Choiseul, de Conti, de Vaudreuil, de Calonne.

Peut-être est-ce le nº 98, dont je n'ai pas retrouvé le titre dans mes notes.

12. Dov (Gerard). *L'Épicière*. Elle pèse des raisins secs, pour une jeune femme appuyée sur un seau. A l'intérieur de la boutique, trois autres figures secondaires. Sur le rebord de la fenêtre, des citrons, du sucre, etc., et à l'extérieur, une cage, un pot de fleurs et un bas-relief représentant des enfants. Daté 1672. Premier ordre.

H. 1 p. 6 p. L. 1 p. 1 p. Bois. Cintré en haut.

Noté par Descamps. De la collection Choiseul en 1756.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Smith (nº 23) l'estimait, en 1829, 1,200 guinées. Il faudrait doubler aujourd'hui.

M. Waagen trouve que ce tableau a quelque analogie avec celui du Louvre, *l'Épicière de village*, nº 123, qui est beaucoup plus grand, et tout autrement composé.

13. Metsu (Gabriel). Portrait de Metsu lui-même. On le voit encadré dans une fenêtre cintrée en haut. Il tient dans la main gauche sa palette, ses pinceaux et son appuie-main; dans la droite, un morceau de crayon blanc. Il va tracer quelque petit chef-d'œuvre sur un panneau appuyé contre une boîte sur le rebord de la fenêtre, où est un buste en plâtre. Il a un pourpoint rouge. Il paraît âgé d'environ trente-cinq ans. Première qualité.

H. 1 p. 3 p. L. 1 p. 3/4 p. Bois.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

« *Ein Meisterwerk,* » dit M. Waagen. « Un admirable spécimen de maître, » dit Smith, nº 73.

14. Potter (Paul). *Scène en avant d'une étable.* Un enfant se sauve, poursuivi par une lice dont il emporte un petit. — A gauche, écurie couverte de chaume, dans laquelle un cheval pommelé et un cheval rouge. La lice attrape le *boy* en veste bleue, qui crie et effarouche un coq qui s'envole devant lui. Au milieu, femme en caraco rouge, occupée à traire une vache jaune, vue de profil ; vache baie, couchée ; un mouton, un bélier. L'écurie est ombragée d'arbres. A droite, des pâturages; au second plan, une vache noire, puis un petit cavalier, puis des vaches et des moutons microscopiques, à perte de vue.

H. 1 p. 9 1|2 p. L. 2 p. 6 1|2 p. Bois.

Noté par Descamps comme étant, en 1754, dans la collection Lormier.

Collection Braancamp, 1771		4,066 fl.
»	Randon de Boisset, 1777. . .	9,300 fr.
»	Gildemeester, 1800.	10,450 fl.

Exposé à la British Institution en 1815, 1826 et 1827.

Smith, nº 19. Mrs Jameson, p. 35. Waagen, t. II, p. 15.

Exposé à Manchester, nº 762 (W. Burger, *Trésors d'art,* etc., p. 282-283).

M. Waagen, tout en admirant plusieurs parties de cette œuvre capitale, incline à penser qu'elle a été terminée après la mort du peintre par son élève Klomp. Il y a, en effet, dans l'exécution des premiers plans, une certaine dureté, qu'on trouve d'ailleurs dans quelques tableaux du maître, par exemple dans l'*Orphée,* du musée de La Haye. Paul Potter est très-divers de qualité dans ses œuvres. Il est bien meilleur dans les petites que dans les grandes.

15. Teniers (David), le jeune. *Quatre Paysans à une table.* Deux jouent aux cartes.

H. 9 1|2 pouces. L. 1 p. 1 1|2 p. Bois.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Exposé à Manchester, nº 635 (W. Burger, *Trésors d'art,* etc., p. 234-235).

« Peint sans doute entre 1640 et 1647, dans le meilleur temps du maître, » dit M. Waagen.

« Peinture singulièrement brillante et belle, et de la première qualité, » dit Smith, nº 491.

16. Rembrandt. *Le Maître charpentier de navires.*

Pour ce tableau de Rembrandt et pour les autres Rembrandt, nos 30, 41, 131, 154, 162, 174, voir *la Revue,* t. VII, p. 335-344.

17. Meulen (Van der). *Bataille.*

18. Dov (Gerard). *Femme allaitant son enfant* devant le feu. Une petite fille se chauffe au foyer. Un chat gris. Un berceau et autres objets. Sous verre.

H. 1 p. 4 p. L. 1 p. 1 1/2 p. Bois.

Collection Van Huls. La Haye, 1757... 1,090 fl.

Smith (nº 24) et M. Waagen sont d'accord pour attribuer cette fine peinture à P. Van Slingeland. Elle a été exposée sous ce nom à la British Institution en 1826.

Du reste, Smith et M. Waagen ne mentionnent de G. Dov que les nos 10, 12 et 20 de ce catalogue et attribuent le nº 141 à Metsu.

Les nos 25 et 124 (douteux) sont peut-être venus depuis à la collection. Le nº 32, enregistré par Smith (1829), est omis par M. Waagen (1835).

19. Metsu (Gabriel). *Un homme et une femme faisant de la musique.* C'est sans doute la répétition du *Corset bleu* (Smith, nº 8), dont l'excellent original était, en 1833, dans la collection de M. Joseph Neeld.

20. Dov (Gerard). *Jeune fille hachant des oignons* dans un bassin. Près d'elle un petit garçon tient à la main un oignon. Peinture exquise, datée 1646, vantée par M. Waagen, et par Smith, nº 33.

H. 8 pouces. L. 6 1/2 pouces. Bois.

Mentionné par Descamps.

Collection	Gaignat, 1768.	5,145 fr.
»	de Conti, 1777.	7,300 »
»	Praslin, 1793	8,000 »
»	Gildemeester, 1800 . . .	4,000 fl.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

21. Mieris (Frans Van), le vieux. Répétition du nº 39.

22. Hooch (Pieter de). *Le Jeu de cartes.* Intérieur très-clair. Un homme et une femme jouent aux cartes. A droite, un gentleman debout, de profil perdu, en chapeau noir à grandes plumes rouges, en pourpoint gris, conseille la femme et fume. A gauche, un homme en noir, assis et vu de dos, boit. Du même côté, par une porte ouverte, arrive une servante. Extra ! Signé P. D. H. et daté 1658. (Smith, nº 48.)

H. 2 p. 6 p. L. 2 p. 1 1/2 p.. Toile.

Acheté vers 1820, de M. Hulswit à Amsterdam, 4,500 florins, et vendu au baron de Mecklenburg, de qui Smith l'acheta, en 1825, 15,000 francs.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

« OEuvre de premier rang, » dit M. Waagen.

23. Cuijp (Aalbert). Paysage. Vue des environs du Rhin? Très-beau. Est-ce le nº 22 de Smith, provenant des collections Slingeland et Gildemeester?

H. 3 p. 4. p. L. 5 pieds. Toile.

24. Meulen (Van der). *Bataille.*

25. Dov (Gerard). *Le Médecin empirique.* Il est en bonnet et vêtement fourrés ; il regarde une bouteille mystérieuse, et de la main droite il tâte le pouls d'une femme, assise de trois quarts à droite, vue jusqu'aux genoux ; elle a un caraco chocolat, bordé d'hermine, un jupon de satin blanc, une cornette. En arrière, une servante entr'ouvre les rideaux d'un

lit. La tête de la malade est prodigieuse. Tableau capital. Sous verre.

H. 8 pouces. L. 7 pouces.

26. Mieris (Frans Van), le vieux. *Les Bulles de savon.* Petit garçon encadré dans une fenêtre. Sur le rebord de la fenêtre, sa toque rouge à plumes. Répétition du célèbre petit tableau du musée de La Haye (1). Tous deux sont datés 1663.

Smith enregistre trois répétitions du tableau de La Haye : une, des collections d'Orléans, Calonne, lord Rendlesham, gravée dans la *Galerie Lebrun*, et par Ingouf; une autre, dans la coll. Morant; la troisième, dans la coll. du comte Mulgrave. Le tableau de Buckingham Palace paraît être celui de la collection Morant.

« Le roi, dit M. Waagen, n'a pas été heureux pour ce maître, car presque tous ces tableaux de Mieris sont connus par d'autres originaux, souvent préférables... »

27. Slingeland (Pieter Van). *La Dentellière.* Dans l'intérieur d'une chambre, près d'une fenêtre à gauche, une jeune femme assise est occupée à travailler. A son côté, un berceau avec un enfant. Très-bonne peinture, presque comme un Maas, mais plus maigre.

H. 1 p. 5 p. L. 1 p. 2 p. Bois.

Autrefois à Cassel, puis à la Malmaison. Vendu plus tard au roi Maximilien de Bavière, comme Gerard Dov, et revendu en 1826, toujours comme G. Dov.

Ce tableau n'était pas dans la collection royale au temps de Smith (n° 5), ni de M. Waagen, qui mentionne seulement le Slingeland attribué à G. Dov, n° 20.

28. Velde (Willem Van de). Marine. Temps sombre. Daté 1671? (Smith, 177.)

H. 1 p. 3 p. L. 1 p. 10 p. Toile.

29. Ostade (Adriaan Van). *Intérieur rustique.* Un bonhomme assis près d'une table; une femme assise fait jouer un baby; un boy s'amuse avec un chien et mange de la soupe. A gauche, fenêtre, etc. Clair. Première qualité. Daté 1668.

H. 1 p. 9 p. L. 1 p. 4 p. Bois.

Collection Smeth Van Alpen, Rotterdam,	1810.	. .	5,000 fl.
» Lafontaine, —	1811.	. .	1,000 gs.

Ce dernier prix est factice, le tableau ayant été vendu avant les enchères.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

« Cette excellente peinture, dit Smith (n° 146), est remarquable pour la brillante distribution du clair-obsur et pour la puissance extraordinaire de la couleur. La fenêtre fait une illusion magique... »

30. Rembrandt. *La Femme du bourgmestre Pancras.* (Voir n° 16.)

31. Meulen (Van der). *Bataille.*

32. Dov (Gerard). *Vieille femme à une fenêtre*, arrosant un pot de fleurs. Très-fin. Noté par Descamps dans la *Vie des peintres.* Gravé

(1) Voir *Musées de la Hollande, Amsterdam et La Haye*, par W. Burger, p. 228.

par A. Marcenay. « Peinture d'une exquise beauté, » dit Smith, nº 50.

H. 9 pouces. L. 7 pouces. Bois.

Collection Randon de Boisset, 1777. . . 6,300 fr.
» Lebœuf, — 1782. . . 4,900 »

33. Mieris (Frans Van), le vieux. *Le Peintre et sa Femme* (le même que le tableau du musée de La Haye. — Voir *Musées de la Hollande*, etc., par W. Burger, p. 226-227). Il a un grand chapeau brun ; il pince l'oreille du petit chien qui est dans le giron de la femme. Plus froid que celui de La Haye. Sous verre. Non mentionné dans Waagen.

Gravé à l'aquatinte par Greenwood ; aussi par Audouin, dans le *Musée français*.

H. 10 1/2 pouces. L. 8 pouces. Bois.

Après avoir décrit (nº 4) le tableau de La Haye, Smith ajoute : « Descamps mentionne une peinture du même sujet qui était alors dans la collection Van Slingeland ; c'est probablement celle de la collection de Sa Majesté et qui fut exposée à la British Institution en 1826. »

34. Rubens. Esquisse de l'*Assomption de la Vierge*, du maître-autel de la cathédrale d'Anvers. Pas très-beau de qualité.

H. 3 p. 4 p. L. 2 p. 1 p. Sur bois.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Collection du comte d'Arcy...
» John Purling, 1801. . . 565 gs.
» Sir Simon Clarke, 1802. . . 410 »

M. Waagen, qui vante cette esquisse, dit aussi qu'elle est celle de l'*Assomption*, aujourd'hui à la cathédrale d'Anvers. M. Van Hasselt, nº 309, la catalogue comme l'esquisse de l'*Assomption*, du musée de Bruxelles (nº 166). Smith, nº 70, dit qu'elle est l'esquisse du tableau peint pour le maître-autel de la cathédrale d'Anvers et aujourd'hui au musée de Bruxelles. Nº 762, il dit qu'elle est l'esquisse du grand tableau peint pour l'église des Jésuites à Anvers et aujourd'hui dans la cathédrale de cette ville. Quelle série de confusions ! Le tableau peint pour le maître-autel de la cathédrale d'Anvers est toujours à sa place, et le tableau peint pour les Jésuites est celui du musée de Bruxelles.

Il y avait dans la collection Schamp d'Avesehoot à Gand (nº 243) une autre esquisse, ou premier croquis, de cette *Assomption* d'Anvers, gravée par Bolswert et par Locmans.

35. Both (Jan). Paysage, avec de grands arbres et une rivière. Plusieurs personnages : un saint donnant le baptême. Effet de soir. (Smith, nº 47.)

H. 4 p. 2 p. L. 5 p. 2 p. Toile.

Collection Smeth Van Alpen, 1810. . . 1,000 fl.
» Lafontaine, 1811 . . . . . 155 £?

Exposé à la British Institution en 1825, 1826, 1827.

36. Meulen (Van der). *Bataille.*

37. Berchem (Nicolas). *Pays montagneux*, avec une rivière. Plusieurs

figures au premier plan. Plus loin, une femme sur cheval gris, un paysan à pied, deux vaches, etc. Très-fin. (Smith, nº 228.)

H. 10 pouces. L. 1 p. 1/2 p. Bois.

38. Jardin (Karel du). *Un jeune pâtre, un âne, un chien.* Effet de soir. Gravé par Watelet, en grand et en petit. (Smith, nº 8.)

H. 11 pouces. L. 9 pouces Bois.

Collection du comte de Vence, 1750. . . 620 fr.
» Blondel de Gagny, 1776. . . 2,000 »
» comte de Merle, 1784. . . 2,460 »

Exposé à la British Institution en 1826.

39. Mieris (Frans Van), le vieux. *Un homme, renversé en arrière, fume et cause avec une femme* (portrait du peintre et de sa femme?). Le nº 21 en est une répétition.

H. 8 1/8 pouces. L. 6 3 4 pouces. Bois.

Cette composition est probablement le nº 42 de Smith, provenant de la vente Van Slingeland, Dordrecht 1785, 376 florins.

M. Waagen critique dans ce Mieris et dans la répétition, nº 21, l'entente des ombres et du clair-obscur.

40. Terburg (Gerard). *La Lettre d'amour.* Une jeune femme (la même que dans *le Concert* (nº 528) du Louvre), debout, de profil à gauche, corsage bleu, jupon de satin blanc, lit une lettre. A gauche, une femme assise, tenant une plume, écoute ; elle a un caraco foncé, bordé d'hermine, un jupon vert. Entre elles, en arrière, un petit page, de face, tenant un plateau, écoute aussi. En avant, un petit épagneul, couché sur une chaise de velours violet. Grand lustre en cuivre, pendu au plafond. Tous les fonds, sombres. Première beauté !

H. 2 p. 7 1/2 p. L. 2 p. 2 1/2 p. Toile.

Collection Beaujon, 1787. . . 4,605 fr.
» Gildemeester, 1800. . . 5,000 fl.

Exposé à la British Institution en 1826.

Excessivement vanté par M. Waagen : « Naïveté de sentiment, élégance, finesse de dessin, transparence des ombres, chaleur de ton, solidité de pâte, liberté de touche,... conservation merveilleuse, etc. »

« L'exécution, le dessin, le fini de cette peinture, dit Smith, nº 29, sont de la plus haute qualité dans l'œuvre du maître. »

Voir nº 148, intitulé dans la collection royale : Metsu, et que Smith et M. Waagen rendent à Terburg.

41. Rembrandt. *Le Christ en jardinier.* (Voir nº 16.)

42. Teniers (David), le jeune. Un de ses petits tableaux qu'on appelle : *un déjeuner de Teniers.*

43. Reynolds (Joshua). *Le Rêve?* Femme (de grandeur naturelle) couchée, en draperie blanche, un poignard près d'elle. Un génie (en jeune

fille) se penche sur elle, et à gauche, près de la tête, un autre génie, deminu, en lumière. Qu'est-ce que cette allégorie fantasmagorique?

M. Waagen parle d'une *Didon expirante*. Serait-ce ce tableau?

44. Meulen (Van der). *Bataille.*

45. Maas (Nicolas). *Femme descendant un escalier*, le doigt sur la bouche. Elle va surprendre en bas deux personnes qu'on aperçoit au fond dans l'ombre. C'est le même appartement que dans le tableau — *l'Écouteuse*, — de Manchester (W. Burger, *Trésors d'art*, p. 254-255). Signé et daté 1655.

H. 2 p. 4 p. L. 1 p. 9. p. Bois.

Vente Hill. 1811. . . . . 50 gs.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

M. Waagen fait le plus grand éloge de ce tableau et le compare à un Rembrandt. Il dit, ainsi que Smith, n°7, que la date est 1665; peut être ai-je mal lu. Cependant je maintiens ma date, à laquelle Maas avait 25 ans; car c'est surtout dans sa jeunesse, et sous l'influence de Rembrandt, qu'il a peint ces sortes de sujets. *L'Écouteuse* de Manchester aussi est datée du même temps : 1656.

46. Mieris (Frans Van), le vieux. *La Femme au Perroquet.* Elle est tournée à gauche et vue jusqu'aux genoux; assise à une fenêtre, elle donne à manger à un perroquet gris, qui est sur un perchoir devant elle.

H. 8 1|2 pouces. L. 6 pouces.

Frans Van Mieris a répété trois fois cette composition. Un des tableaux (mentionné par Descamps; coll. Gaignat, de Praslin, Talleyrand, Beckford) est dans la galerie Robert Peel; un autre, de la plus exquise qualité, au musée de Munich. Celui de Buckingham Palace, que Smith et M. Waagen s'accordent à placer au-dessous des deux précédents, vient probablement de la vente Slingeland, Dordrecht 1785, — 420 florins.

47. Ostade (Adriaan Van). *Un homme et une femme sous une tonnelle.* Près d'eux, des gaufres et des pots de bière. Petit tableau où les figures ne sont vues que jusqu'aux genoux.

49. Ostade (Adriaan Van). *Quatre hommes près d'une cheminée.* Petit.

49. Teniers (David), le jeune. *Intérieur de cuisine.* A droite, en avant, une vieille paysanne assise. Des pots, des légumes, etc. Au fond de la chambre, trois figures près d'une cheminée.

H. 1 p. 10 p. L. 2 p. 2 p. Bois.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Les fruits et légumes, dit Smith (n° 497), sont par Snayers. C'est probablement le tableau qui fut vendu dans la collection Holderness, 1802, 310 guinées.

50. Dyck (Van). *Étude de trois cavaliers*, sur fond frotté de jaune safran. A droite, un cavalier sur cheval blanc qui se cabre; au milieu, un autre, la tête retournée, sur cheval pie, blanc et rouge, vu de croupe; à gauche, le troisième, sur cheval blanc, de face : tous en costume espagnol, cou-

leur chamois, chapeaux à plumes. Extra. On dirait Velazquez. (Voir *Trésors d'art*, par W. Burger, p. 225.)

H. 1 pied environ. L. 2 pieds. Bois.

Collection de Sir George Yonge, 1806... 215 gs.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

« On croit que cette étude magistrale a été faite en vue du portrait équestre du duc de Moncade » (Smith, n° 236).

51. Dyck (Van). *Vierge penchée sur le Bambino.* De grandeur naturelle. Jusqu'aux genoux. Ordinaire. (Smith, n° 245 ?)

52. Velde (Adriaan Van de). *Départ pour la chasse.* Gentleman sur cheval brun, lady sur cheval blanc, troisième cavalier sur cheval bai. Au second plan, d'autres cavaliers, des valets, des meutes, des faucons. Belle matinée d'été. Très-clair. Exquis. Daté 1666. Gravé par Barns.

H. 1 p. 6 p. L. 1 p. 5 p. Bois.

Collection Choiseul Praslin, 1792 . . 7,021 fr.
» Helsleuter, 1802 . . 6,900 «
» lord Rendlesham, 1809 . . 294 gs.

Exposé à la British Institution en 1827.

« Belle peinture, de première excellence, » dit Smith, n° 59.

« Dans cette collection, dit M. Waagen, on peut étudier et apprécier ce grand maître, aussi bien que dans n'importe quelle autre collection à moi connue. »

53. Wouwerman (Philips). *Le Coup de pistolet*, groupe de cavaliers, en avant d'un camp avec des tentes ; un, de profil, sonne de la trompette ; un autre, vu de dos, agace une fille montée en croupe derrière lui ; un troisième, de face sur un cheval blanc, élève en l'air un verre : c'est la figure la plus délicieuse de toutes ; un quatrième tire un coup de pistolet, — d'ou vient le nom du tableau. Gravé par Visscher, par Le Bas, dans la *Galerie Lebrun*. (Smith, n° 158.)

H. 1 p. 4 p. L. 1 p. 6 p. Bois.

Collection Nogaret, 1780 . . 4,201 fr.
» Tolozan, 1801 . . 4,260 »
» J. Humble, . . . 390 gs.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Exposé à Manchester, n° 785, sous le titre *Soldats de cavalerie* (W. Burger, *Trésors d'art*, p. 297-298.)

« Une des plus excellentes peintures de Wouwerman, » dit M. Waagen.

54. Ostade (Adriaan Van). *Des Musiciens.* Cinq figures principales, autour d'une table ronde, sur la gauche, près d'une fenêtre par où vient la lumière : un homme en rouge joue du violon ; un homme et une femme tenant un papier de musique chantent ; derrière eux, un homme debout tient sa pipe ; le cinquième, vu de dos, tient un pot et un verre. Au fond,

vers la droite, une cheminée et sept figures dans la demi-teinte. Signé et daté 1656. (Smith, nº 200.)

H. 1 p. 5 p. L. 1 p. 9. p. Bois.

De la collection Baring.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Exposé à Manchester, nº 750 (W. Burger, *Trésors d'art*, etc., p. 314).

55. WERFF (A. VAN DER.) *La Charité romaine.* Le vieillard est représenté de dos, la tête de profil; sa fille, en manteau bleu, est agenouillée près de lui et lui offre le sein.

H. 2 p. 6 p. L. 1 p. 5 3 4 p. Bois.

« Cette excellente peinture, dit Smith, nº 88, fut vendue 17.000 francs par M. Lebrun à M. Gildemeester. En 1800, à la vente Gildemeester, elle fut payée 3,100 florins. »

La collection H. P. Hope et celle de Sans-Souci possèdent des compositions analogues.

56. STEEN (JAN). *Kermesse de village.* Beaucoup de figures. Une rivière, sur laquelle un bateau. Capital, mais un peu noir.

H. 3 p. 8 p. L. 4 p. 11 p. Toile.

« C'est peut-être, dit Smith, nº 6, le tableau vendu, collection Wierman, 1762, — 180 florins. »

57. WOUWERMAN (PHILIPS). *Le Chariot de foin*, ou *la Fenaison.* Près du chariot chargé, quatre chevaux; à gauche, une barque emmenant du foin; un homme nu est à mi-corps dans l'eau. En avant, vers le milieu, deux chasseurs à pied, suivis de leurs chiens. Deux autres chariots; beaucoup de personnages. Signé du double monogramme. Excellente qualité. Troisième manière du maître.

H. 2 p. 1 p. L. 2 p. 6 p. Toile.

Collection Smeth Van Alpen, Rotterdam, 1810. . . 4,200 fl.
» Lafontaine, 1811. . . . . 1,700 gs.

« Ce dernier prix est factice, » dit Smith, nº 256.

Exposé en 1826 et 1827 à la British Institution.

58. BERCHEM (NICOLAS). Paysage avec figures et animaux. Très-vigoureux. (Smith, nº 226?)

H. 2 p. 3 p. L. 2 p. 9 p. Toile.

59. RUIJSDAEL (JACOB). *Le Moulin à vent.* Le moulin et la maison voisine sont entourés d'arbres. A gauche, une route, et, plus loin, quelques maisons. Plusieurs petits personnages. Ciel sombre. Superbe. (Smith, nº 102.)

H. 2 p. 6 p. L. 3 p. 5 1/2 p. Toile.

Collection du comte de Halifax, 1808. . . 183 gs.

M. Waagen, dans ses *Kunstwerke*, ne mentionne pas de Ruijsdael.

60. MYTENS (DANIEL). *Charles* Ier *et sa famille.* Le roi est debout, sa femme assise, une petite enfant montée sur une table. Petites figures en

pied, de la proportion du Charles Ier de Henri Pot, au Louvre. Fond de draperies violettes. Très-fin, très-curieux.

H. 2 pieds L. 1 p. 6 p. environ.

Reynolds, dans son *Tour in Holland,* cite, comme étant chez le greffier Fagel à La Haye, un tableau qu'il attribue à Henri Pot, et qui a beaucoup d'analogie avec celui-ci.

61. Hondecoeter (Melchior). *Des Poules.* Très-bon.

62. Hobbema (Meindert). Paysage. A gauche, au premier plan, le long d'un chemin, viennent une lady sur cheval blanc et un gentleman sur cheval noir, suivis d'un homme à pied. Un pauvre, debout, tend son bonnet pour leur demander l'aumône. Tout auprès est assise une paysanne. En arrière, le chemin conduit à une maisonnette en lumière, près de laquelle une figurine de femme. A droite, au premier plan, dans l'ombre, deux hommes assis sur des troncs d'arbres; grands arbres, derrière lesquels, en clair, une maisonnette, une mare, des saules, etc. Signé et daté 1668 (peut-être 65?). Bon; pas de premier ordre. (Smith, n° 114.)

H. 2 p. 3/4 p. L. 2 p. 9 1/2 p. Bois.

M. Waagen trouve cet Hobbema et le n° 129 un peu sombres de ton.

63. Wouwerman (Philips). *Halte de cavaliers.* Un homme en casaque rouge, sur cheval blanc, boit; un garçon arrange la selle du cheval d'un autre gentleman, qui est le portrait de l'artiste. Une lady, sur cheval brun, parle avec l'hôtelier, vu de dos. En avant, deux chiens qui se battent; deux enfants; à droite, une femme près d'une fontaine. (Smith, n° 469.)

H. 2 pieds. L. 2 p. 6 p.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Smith (n° 255) décrit comme étant dans la collection royale un autre Wouwerman de même dimension, qui se rapporte un peu à celui-ci, et qui provient des collections Gildemeester et Smeth Van Alpen. Je ne l'ai point vu dans la galerie de Buckingham Palace, à moins que ce ne soit le n° 105 dont je n'ai conservé aucune note.

64. Steen (Jan). *Le Roi boit.* Intérieur, avec neuf figures autour d'une table, hommes, femmes, enfants; on boit, on mange, on rit, on chante, comme d'habitude. (Smith, n° 97.)

H. 1 p. 4 p. L. 1 p. 9 p. Bois.

Collection Willett, 1813. . . . . 265 £.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

65 Schalcken (Godfried). *Concert en famille.* Le peintre et sa famille, rassemblés autour d'une table, font de la musique. Schalcken joue du violon, sa femme et un jeune homme l'accompagnent en chantant. Un vieux gentleman lit avec des lunettes dans un cahier de musique. Gravé par Wille.

H. 1 p. 11 p. L. 1 p. 7 p. Bois.

Collection Gildemeester, 1800. . . . . 810 fl.
» Sir S. Clarke et G. Hibbert, 1802. . . 195 £.
» Anonyme, 1807. . . . . 250 gs.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

« Une des plus estimables productions de l'artiste, » dit Smith, nº 4.

M. Waagen dit qu'il ne connaît aucune galerie où l'on trouve des Schalcken aussi beaux que celui-ci et les nos 74 et 172.

66. Neer (Aart Van der). Paysage. Bon. Un peu sombre.

67. Velde (Adriaan Van de). *La Bergère.* Au premier plan, couvert d'ombre, coule un ruisseau dans lequel une bergère en bleu vient de puiser de l'eau avec une cruche qu'elle tient à la main; elle cause avec un homme monté sur un cheval gris pommelé. Deux vaches et une chèvre traversent le ruisseau. Plus loin, des moutons et quelques figurines. Le pays, très-accidenté, offre des collines, des arbres, et même les ruines d'un château. Daté 1659. (Smith, nº 109.)

H. 1 p. 8 p. L. 1 p. 5 1/2 p. Toile.

Provenant des collections Gildemeester et Baring.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Exposé à Manchester, nº 870, sous le titre : *Paysage montueux* (W. Burger, *Trésors d'art*, p. 310-311).

68. Potter (Paul). *Halte de chasseurs* à cheval devant une chaumière, à la porte de laquelle est assis le bonhomme à grosse tête et à barbe blanche, qu'on trouve souvent dans les tableaux du maître. Un des chasseurs, monté sur un cheval blanc et vu de dos, a un manteau rouge et un chapeau à plumes; cette figure est exquise; un jeune paysan lui arrange son étrier. L'autre chasseur, sur cheval jaune, est de profil à droite et tient un fusil. En avant, deux chiens. Première beauté! Daté 1651.

H. 1 p 9 p. L. 1 p. 5 1/2 p. Bois.

Collection Randon de Boisset, 1777. . . . . 7,450 fr.
» Lord Rendlesham, 1806. . . . . 450 gs.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Le musée de l'Ermitage possède un tableau presque pareil.

« Œuvre de premier rang, » dit M. Waagen. « Extrêmement finie, » dit Smith, nº 25.

69. Pater (J. B. J.). Paysage.

70. Greuze (J. B.). *Jeune fille en bonnet blanc.* Buste.

71. Pater (J. B. J.). Pendant du nº 69. Plus grands que les nos 123 et 125. Très-bons aussi.

72. Inconnu. *Barneveld, après sa condamnation, visité par son fils.* Figures de grandeur naturelle, vues jusqu'à la cheville. Il y a un mélange de l'école de Rembrandt et de l'école de Rubens. Une femme qui avance un bassin à gauche, les tapis, des pots, rappellent Nicolas

Maas en grand. A droite, une femme, torse nu, est imitée de Rubens.

H. 6 pieds. L. 10 pieds.

Sur le cadre est écrit : *unknown*, et je ne sais non plus à qui attribuer cette grande et belle peinture. Lijvens? à un de ses moments où il hésitait entre Rembrandt et Rubens. L'auteur, certainement, a étudié les maîtres d'Amsterdam et les maîtres d'Anvers.

73. MEULEN (VAN DER). *Bataille.*

74. SCHALCKEN (GODFRIED). *Le Roi détroussé.* Trois jeunes femmes tourmentent un jeune homme assis par terre, à moitié déshabillé et les jambes nues. Son baudrier doré, son pourpoint et ses chausses sont épars çà et là. Il rit, les femmes aussi. Dans un coin du salon, un autre gentleman cause avec une lady. Sur la droite, grand rideau de tapisserie, drapé du haut en bas.

H. 2 p. 1/2 p. L. 1 p. 1/2 p. Bois.

Collection de Louis XVI. . . . . .

» Walsh Porter, 1803. . . . . 390 gs.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Exposé à Manchester, n° 797 (W. Burger, *Trésors d'art*, etc., p 278-279).

« Cette *production superlative*, dit Smith, n° 2, place Schalcken à côté de son maître Gerard Dov. »

75. GREUZE (J. B.). *Intérieur de famille.* La mère, assise, seins nus, tient son baby qui dort; à droite, dans une chaise, un autre petit enfant; à gauche, un petit garçon debout, avec une trompette. Petites figures. Gravé par Jardinier, sous le titre : *la Trompette.* (Smith, n° 57.)

H. 2 pieds. L. 1 p. 8 p. Toile.

Collection anonyme, Paris, 1783. . . . . 2,400 fr.

» Stanley, 1815. . . . . 180 gs.

76. VELDE (WILLEM VAN DE). Marine. Temps sombre. Plusieurs navires. (Smith, n° 178.)

H. 2 pieds. L. 2 p. 9 p. Toile.

77. COQUES (GONZALES). *Portraits de Ver Helst et de sa famille.* Six personnages, l'homme, la femme et quatre petites filles.

H. 1 p. 9 1/2 p. L. 2 p. 4 p. Toile.

Collection de lord Radstock, 1826. . . . 465 gs.

Exposé à Manchester, n° 632 (W. Burger, *Trésors d'art*, etc., p. 233).

« Un chef-d'œuvre, » dit M. Waagen.

« Quelque longue description qu'on en puisse faire, dit Smith, n° 17, il est impossible de donner une idée de l'*excellence superlative* de ce chef-d'œuvre. »

78. WOUWERMAN (PHILIPS). *Bataille* sur une éminence. Riche composition. Toute la colline est couverte de combattants à cheval et à pied. On y remarque un cavalier dont le cheval blanc s'est abattu, etc. (Smith, n° 189.)

H. 2 p. 6 p. L. 3 p. 7 p. Toile.

Collection Proley, 1787. . . . . 1,272 fr.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

79. Heijden (Jan Van der) et Adriaan Van de Velde. *Intérieur de ville.* Une église, une place. Beaucoup de petites figures exquises, par Adriaan. (Smith, nº 7.)

H. 1 p.6 1/4 p. L. 1 p. 10 1/2 p. Bois.

80. Wijnants (Jan) et Philips Wouwerman. *La Chasse au faucon.* Un chasseur, vu de dos, en veste rouge, sur cheval blanc; un autre, sur cheval marron. Plusieurs autres petites figures. Beau paysage, de l'eau, des bois, des coteaux. Effet de matin. Excellent.

H. 1 p. 6 p. L. 1 p. 9 3/4 p. Bois.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

M. Waagen trouve que les figures de Wouwerman s'harmonisent mieux que celles d'Adriaan Van de Velde dans les paysages de Wijnants.

« Superlative production, » dit Smith, nº 124.

81. Jardin (Karel du). *Deux moutons, un âne, un bœuf.* Le berger est assis sur une éminence. Fond de montagnes. (Smith, 102.)

H. 1 p. 1/2 p. L. 1 p. 4 1/2 p. Bois.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

82. Cuijp (Aalbert). *Vue de Hollande.* Un ruisseau et des canards. Quelques pots au bord du ruisseau. A gauche, sur une éminence, quatre vaches couchées, deux debout; berger et bergère; grands arbres. A droite, de l'eau. Fond de ville. (Smith, 242.)

H. 3 p. 1 p. L. 4 p. 4 1/2 p. Toile.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

M. Waagen vante « la fraîcheur, la clarté et la finesse » de cette peinture.

83. Steen (Jan). *Intérieur de cabaret.* Tables à droite et à gauche, avec beaucoup de figures. Au milieu, au second plan, deux personnages qui dansent. Belle qualité.

H. 2 p. 2 p. L. 2 p. 5 1/2 p. Toile.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

« Cette peinture, dit Smith, nº 191, peut être comptée parmi les meilleures du maître. »

84. Velde (Adriaan Van de). Paysage et animaux. A gauche, cheval gris souris, de profil à gauche, singulièrement coupé en deux par un tronc d'arbre, moitié d'un côté, moitié de l'autre. Grosse vache rouge, dans l'attitude de la fameuse vache de l'Ermitage. D'autres vaches, des moutons, une chèvre, etc. Toute la gauche, boisée. Effet de soir. Un peu sombre. Daté 1664.

H. 2 p. 2 p. L. 2 p. 7 p. Toile.

Collection Braancamp, 1771. . . . 2,400 fl.
» Gildemeester, 1800 . . . 4,900 »

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

« De première qualité, » dit Smith, nº 14.

Adriaan Van de Velde s'est amusé à répéter dans plusieurs tableaux ce cheval coupé en deux par un tronc d'arbre ; notamment dans le n° 162 du musée de La Haye, et dans une autre peinture qui a été en France dans la collection de M. de Morny, sauf erreur.

85. Teniers (David), le jeune. *Kermesse.* Une cinquantaine de personnages. Deux qui dansent au milieu. Capital. Daté 1649.

H. 2 p. 6 p. L. 3 p. 6 p.

Acheté par M. de la Hante, — 1,500 guinées.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

« Peinture distinguée par l'esprit et la facilité de la touche, dit Smith, n° 498, et par l'admirable disposition des groupes .. »

86. Cuijp (Aalbert). *Des Canards* et autres oiseaux aquatiques. Fond de marine : le Zuyderzée. Effet, très-lumineux, d'une belle soirée d'été. (Smith, n° 246.)

H. 1 p. 7 1/2 p. L. 2 p. 11 1/2 p. Toile.

Précédemment dans la collection du marquis de Hertford.

87. Teniers (David), le jeune. Paysage avec figures d'assez grande proportion. Un gentleman (son portrait) en manteau rouge est arrêté avec deux ladies (sa femme et sa fille) ; un vieux jardinier, son chapeau à la main, leur montre à gauche une pièce d'eau, où sont des canards. A droite, une maison. Très-bon.

H. 3 pieds. L. 6 pieds. Toile.

Collection de Marigny, 1781. . . . 3,910 fr.
» de Calonne, 1788. . . . 1,801 »

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Smith, n° 258, dit que cette peinture paraît être de Teniers le vieux.

Le marquis de Westminster possède une composition semblable, mais plus grande et d'une qualité bien supérieure, intitulée le *Château de Teniers*, autrefois dans la galerie Lebrun, et gravée par Krafft.

88. Berchem (Nicolas). *Passage de gué.* Beaucoup d'animaux. Belle signature. Excellent. (Smith, n° 227?)

H. 1 p. 7 p. L. 2 p. 2 1/2 p.? Toile.

89. Cuijp (Aalbert). *Des Chasseurs.* L'un, en pourpoint jaune et chapeau noir à plumes blanches, est monté sur un grand cheval brun et tourné de profil vers la droite, où sont deux autres chasseurs en riche costume. Plusieurs chiens. Fond de paysage uni, avec beaucoup de figurines à cheval, à pied ; des chiens, etc.

H. 1 p. 6 p. L. 2 pieds.

90. Ostade (Isack van). *Halte de voyageurs.* Une voiture attelée d'un cheval blanc, des voyageurs, des paysans, des troupeaux, sont arrêtés à la porte d'une auberge sur une grande route. (Smith, n° 35.)

H. 1 p. 11 p. L. 2 p. 9 p. Bois.

Collection Gildemeester, 1800. . . 1,400 fl.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Exposé à Manchester, n° 757 (W. Burger, *Trésors d'art*, etc., p. 316).

« Riche et pittoresque composition, dit M. Waagen, et d'une couleur très-puissante, quoique plus rouge et moins claire que dans le fameux tableau de la galerie Robert Peel, » lequel est « incontestablement le chef-d'œuvre du maître, » dit Smith, n° 3.

91. Backhuizen (Ludolf). *Mer agitée*. Plusieurs petits navires.

H. 1 p. 6 p. L. 2 p. Toile.

Collection du comte Pourtalès, 1826... 430 £.

« Peinture exquise, » dit Smith, n° 69.

92. Teniers (David), le jeune. *Le Tambour*. Vue de fortifications défendues par des citoyens. Daté 1657. (Smith, 388.)

H 1 p. 8 p. L. 2 p. 4 p. Cuivre.

Collection Helsleuter, 1802. . . . 3,180 fr.
» Walsh Porter, 1803 . . 280 £.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

93. Velde (Adriaan Van de). Paysage et troupeaux. (Smith, n° 112?)

H. 1 p. 3 p. L. 1 p. 3 p. Bois.

94. Wouwerman (Philips). *Une Foire*. Beaucoup de figures à cheval, à pied, du peuple, etc. (Smith, 206?)

95. Graat (Bernard). *Famille assise en plein air*, autour d'une table, près d'un vestibule à grandes colonnes. Fond de paysage. — Signé? — Comme Gonzales Coques, et même plus ferme.

Je ne connais point ce Graat, dont M. Waagen écrit le nom : Graet, en disant seulement que c'est un « maître peu connu. » Aucun des musées de l'Europe ne possède de tableaux de ce peintre, et je n'en ai jamais vu dans aucune collection. Il doit être élève de Gonzales.

M. Siret, dans son *Dictionnaire des peintres*, dit que Bernard Graat fut le maître de Johannes Heinrich Roos. à Amsterdam, et il donne même comme monogramme de Bernard Graat un B au-dessous duquel est une plume.

96. Weenix (J. B.). *Nature morte*. Un lièvre, etc.

97. Neer (Eglon H. Van der). *La Malade? L'Évanouissement?* Cinq figures.

98. Werff (A. Van der). *Loth et ses filles?* (Voir n° 11.)

99. Berchem (Nicolas). Paysage avec figures et animaux. (Smith, 229?)

H. 3 p. 3 1/2 p. L. 3 p. Toile.

100. Ostade (Isack Van). Tableau sans importance, non mentionné par M. Waagen, ni par Smith.

101. Molenaer (Jan). Paysage avec deux figures.

102. Heijden (Jan Van der) et Adriaan Van de Velde. *Une Maison hollandaise* et autres bâtiments le long d'un canal. Plusieurs bateaux sur le

canal, et, près de la maison, deux femmes assises. Les figures sont d'Adriaan. Gravé par Basan. (Smith, n° 6.)

H. 1 p. 6 1/2 p. L. 1 p. 11 p. Bois.

Collection du comte de Vence, 1750. . . 700 fr.
» Danser Nyman, 1797. . . 290 fl.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Exposé à Manchester, n° 727 (W. Burger, *Trésors d'art*, p 311).

103. Steen (Jan). *Femme qui sort du lit et met ses bas.* Caraco bordé d'hermine, jupon jaune. Près d'elle, un petit chien. Sur une table couverte d'un tapis turc, une bouteille, une bougie, des perles, etc. Cette composition est encadrée dans une porte en arcade, précédée de degrés de marbre, sur lesquels sont une guitare et autres objets. Signé et daté 1663. Excellent. Première qualité.

H. 2 p. 2 p. L. 1 p. 9 p. Toile.

Collection du chevalier Verhulst, 1779. . . 315 fl.

« Cette admirable peinture, dit Smith (n° 32), est finie avec l'élégance et la délicatesse des meilleurs ouvrages de Frans Van Mieris. »

104. Velde (Willem Van de). Marine. Temps calme. Est-ce n° 82 de Smith, vendu 3,000 fl. dans la collection Smeth Van Alpen?

H. 2 p. L. 2 p. 4 p. Bois.

105. Wouwerman (Philips). (Voir n° 63.)

106. Cuijp (Aalbert). *Halte d'un cavalier.* Au premier plan, gros cheval gris pommelé, arrêté de profil à gauche; selle noire, pistolets à l'arçon. Un homme debout, de profil à droite, — figure de 1 pied et demi de haut, — arrange de ses deux mains la bride, qu'il orne d'un ruban bleu au sommet. Il a de longs cheveux et un grand chapeau gris, une cuirasse sur un pourpoint jaune, une ceinture rouge, des bottes à chaudron. Un gros chien brun-enflammé est couché à ses pieds. En arrière, au second plan, un camp, des tentes, des cavaliers. A droite, sur un chemin qui zigzague entre des collines, un homme à cheval, dans l'ombre. A gauche, paysage découvert et lumineux. Signé : *A. cuijp.* — Smith, n° 241.

H. 3 p. 10 p. L. 4 p 10 1/2 p. Toile.

Exposé à la British Institution en 1826, 1827 et 1835.

Exposé à Manchester, n° 813 (W. Burger, *Trésors d'art*, etc., p. 267).

107. Steen (Jan). *Le Joueur de violon.* C'est le portrait de l'artiste lui-même. Jan Steen est assis au milieu en avant, et regarde une gentille femme, appuyée sur une table à son côté. Une douzaine de figures, assez grandes : trois hommes et une femme, jouant aux cartes autour d'une table; un homme qui caresse une fille, etc. Bon. (Smith, n° 88.)

H. 2 p. 10 p. L. 2 p. 3 1/2 p. Toile.

Collection Wierman, Amsterdam, 1762. . . 525 fl.
» Anonyme, 1809. . . 3,251 fr.
» Michael Bryan, 1810. . . 145 gs.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

108. Lenain (un des). *Sept jeunes garçons*, assis ou debout, autour d'une table.

H. 1 pied L. 1 p. 6 p.

109. Teniers (David), le jeune. Petit *déjeuner*.

110. Jardin (Karel du). *Dans un pâturage, une vache rouge*, à tête blanche, est couchée de profil à gauche; un peu plus loin, un veau blanc, debout. A gauche, le pâtre couché. Ciel sombre et orageux. (Smith, nº 101.)

H. 11 pouces L. 1 p. 2 p. Bois.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Exposé à Manchester, nº 736 (W. Burger, *Trésors d'art*, p. 303).

111. Teniers (David), le jeune. Grande *Kermesse*, avec la moisson, à droite au second plan. Excellent. Gravé dans la collection Poulain. (Smith, nº 178.)

H. 2 p. 6 p. L. 3 p. 3 p. Toile.

Collection Blondel de Gagny, 1776. . . 11,000 fr.
» Poulain; 1780. . . 9,000 »
» comte de Vaudreuil, 1784. . . 11,000 »

Exposé à la British Institution en 1827.

112. Cuijp (Aalbert). Paysage et animaux. A gauche, deux grandes vaches, une rouge, une noire, suivies de moutons, se dessinent dans l'ombre sur de grands arbres. A droite, ouverture de ciel; moutons et troupeaux au second plan; puis de l'eau; puis, au fond, la ville de Dordrecht. Extra. De première force. (Smith, nº 243.)

H. 4 p. 4 p. L. 6 p. 7 1/2 p. Toile.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Cette peinture est, parmi les grands tableaux de Cuijp, une de celles qui plaisent le moins à M. Waagen.

113. Potter (Paul). Paysage et animaux. Une vache noire est couchée au milieu, de profil à droite. A gauche, un taureau rouge, la tête presque de face (le même que dans le beau tableau de M. Walter, exposé à Manchester); gros tronc d'arbre dépouillé. A droite, au second plan, une vache jaune, vue de croupe. Plus loin, une charrette traînée par deux chevaux. Signé et daté 1649. Très-vigoureux. Premier ordre. Gravé par Le Bas, dans la *Galerie Lebrun*, où il est constaté que ce tableau a appartenu autrefois à la collection Van der Markt.

H. 2 p. 4 p. L. 2 p. 1 1/2 p. Bois.

Collection Servad, Amsterdam, 1778. . . 2,510 fl.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

« Digne de 1,000 £, » dit Smith (n° 70) en 1834. On peut ajouter qu'il se vendrait aujourd'hui plus de 2,000 £.

114. Miel (Jan). *Halte à la porte d'une auberge.*

115. Teniers (David), le jeune. *La Pêche au bord de la mer.* Cinq figures de pêcheurs, assez grandes. Gravé par Le Bas, sous le titre : *Pêcheurs flamands*; gravé aussi par Hoerman. (Smith, n° 69.)

H. 2 p. 10 p. L. 3 p 9 1/2. Toile.

Collection du comte de Vence,	1758.	. .	950 fr.
» Walsh Porter,	1810.	. .	610 gs.
» John Humble,	1812.	. .	430 gs.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

116. Rubens. *Pan et Syrinx*, ou Satyre poursuivant une nymphe parmi des roseaux. Figures entières, d'un pied et demi de proportion. Très-chaud de couleur. Beau paysage. Les figures sont un peu lourdes. (Van Hasselt, n° 762.)

H. 1 p. 8 p. L. 2 p. 2 p. Bois.

Collection Walsh Porter, 1810. . . 1,000 gs.

Exposé à la British Institution, en 1826 et 1827.

« Excellente production, possédant un effet et un éclat de couleur extraordinaires, » dit Smith, n° 782.

117. Velde (Adriaan Van de). *Pastorale.* Paysage boisé, avec un cours d'eau en avant. Une bergère en jupon bleu, appuyée sur une vache rouge qui boit, cause avec un pâtre assis. Un chien, une chèvre; une vache et un veau. Le tout un peu sombre. Daté 1668.

H. 2 p. 1 p. L. 2 p. 7 p. Toile.

Collection Tolleman,	1754.	. .	1,500 fl.
» Braancamp,	1771.	. .	1,800 »
» Smeth Van Alpen,	1810.	. .	7,650 »
» Lafontaine,	1811.	. .	1,800 gs.

Mais c'est un prix fictif, le tableau ayant été vendu d'avance au roi.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

« De la plus exquise qualité, » dit Smith (n° 5). « Un chef-d'œuvre, » dit M. Waagen.

118. Wouwerman (Philips). *Le Marché aux chevaux.* Vers le milieu, en avant, quatre hommes, dont un monté sur un cheval pie; un gentleman et une lady debout au premier plan; des enfants avec des trompettes; une petite voiture attelée d'une chèvre, etc. (Smith, n° 470.)

H. 2 p. 1 p. L. 2 p. 6 p. Toile.

Collection de Hesse-Cassel et de la Malmaison.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

119. Cuijp (Aalbert). *Promenade.* Un homme sur cheval gris pommelé, et côte à côte une femme sur un cheval noir. L'homme est de profil à

gauche, en vêtement gris, et avec un chapeau à larges bords. (Smith, n° 245.)

H. 2 p. 3 1/2 p. L. 1 p. 9 p. Bois.

Collection Philip Hill, 1811. . . 50 gs.

120. Dyck (Van). *Portrait d'homme vêtu de noir.* Vu jusqu'aux genoux. Ordinaire.

121. Poelenburg (Cornelis). Paysage avec figurines.

122. Wouwerman (Philips). *Le Maréchal ferrant* sous une tente. Petit tableau en hauteur. « Du fini le plus délicat, » dit M. Waagen. (Smith, n° 156?)

123. Pater (J. B. J.). *Amusements champêtres.* Des hommes et des femmes, au milieu d'un paysage. Plusieurs figures imitées de Watteau. Aussi beau que Watteau.

H. 1 p. 6 p. L. 1 p. 8 p.

124. Dov (Gerard). *Portrait d'homme à barbe*, tourné à droite. Buste d'assez grande proportion. Très-douteux. Ovale. Non mentionné par Smith ni par M. Waagen.

125. Pater (J. B. J.). Pendant du n° 123.

126. Rubens. *Paysans allant au marché.* Grand paysage. Sur un chemin en avant, un homme conduisant une charrette, une femme à cheval, un homme qui porte un faon, des vaches, des moutons, etc. Gravé à l'eau-forte par Van Kessel, et par Brown, sous le titre : *Going to market.* (Van Hasselt, n° 1338. Smith, n° 820.)

H. 5 pieds L. 7 p. 7 p. Toile.

Exposé à la British Institution en 1819.

127. Janssens (P.). *Nature morte.* Très-fin.

Je ne sais qui est ce *P.* Janssens. J'ai accepté le nom écrit sur le cadre, et je n'ai pas autrement étudié le tableau, qui a peu d'importance à côté des autres tableaux de la collection.

128. Mieris (Willem Van), le fils.

Je n'ai point regardé ce Willem Van Mieris, ni les deux autres, et je n'en sais point les titres.

« Les trois Willem Van Mieris (n°s 128, 177, 142) de la collection, dit M. Waagen, ne sont pas de son travail soigné. »

Smith en enregistre deux : N° 65, un homme et une femme à une fenêtre cintrée, avec quantité de fruits, un panier de harengs, etc.; N° 66, intérieur d'un riche appartement, avec une femme élégamment vêtue, assise près d'une table sur laquelle sont des huîtres, etc.

Tous deux ont été exposés en 1826 à la British Institution.

129. Hobbema (Meindert). *La Mare et le moulin.* A gauche, une mare, et au delà, un moulin entre deux maisons. A droite, sur terrains exhaus-

sés, un chemin bordé d'arbres ; en avant du chemin, un homme marche ; une femme y est assise. Très-bon. Les figures sont de Hobbema lui-même.

H. 1 p. 9 1/2 p. L. 2 p. 3 p. Bois.

« Excellente production, » dit Smith, nº 113.

130. Teniers (David), le jeune. Petit tableau sans importance.

132. Metsu (Gabriel). *Le Joueur de basse*, assis à gauche, presque de face. A droite, une femme en robe de satin blanc, corsage jaune rouge, cornette blanche, debout, de face, sur un escalier, lui montre un papier de musique ; devant elle, un petit épagneul. Au-dessus, dans l'ombre, à une fenêtre, jeune homme accoudé, qui écoute. Le joueur de basse a des bas rouges, exquis. Composition capitale, mais la peinture est un peu sombre, et pas de première qualité.

H. 2 p. 1 p. L. 1 p. 6 3/4 p. Toile.

Collection Wierman, Amsterdam, 1772. . 1,100 fl.
» marquis de Menars, 1781 . . . 2,700 fr.
» Robit, 1801 . . . . . 2,420 »

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

« Excellente peinture, du milieu de la carrière de l'artiste, dit M. Waagen ; ton chaud, grande harmonie, extrême délicatesse d'exécution. »

« Dans cette excellente peinture, dit Smith, nº 45, abondent toutes les beautés qui distinguent les œuvres du maître. »

133. Velde (Adriaan Van de). *La Plage de Scheveningue*. A gauche en avant, un gentleman et une lady parlent à trois marins. Au milieu, au second plan, une voiture à deux chevaux. A droite, pour fond la mer, avec de petits navires. Très-clair. Exquis. Signé et daté 1660.

H. 1 p. 3 1/4 p. L. 1 p. 7 1/2 p. Toile.

Collection de la comtesse de Holderness, 1802... 155 gs.

« Cette délicieuse peinture est de premier ordre dans l'œuvre du maître, » dit Smith, nº 79.

134. Gellée (Claude). *L'Enlèvement d'Europe*. La femme est assise sur le taureau enguirlandé et conduit par trois nymphes. A gauche, groupe de nymphes assises (toutes sont vêtues). A droite, des vaches qui paissent, bouquet de grands arbres. Fond infini, montagnes perdues dans le ciel. La moitié gauche du fond est une marine avec des navires très-fins. Effet de matin. Délicieux. Première beauté. Peint pour le pape Alexandre VII. Gravé à l'eau-forte par Claude avec des différences. (Smith, nº 136.)

H. 3 pieds. L. 4 pieds. Toile.

Collection de Mme Bandeville, 1787 . . . 10,000 fr.
» Lord Gwydyr, 1829 . . . . . 2,100 £.

Smith (1837) mentionne comme étant dans la coll. royale deux autres Claude : un Cavalier en conversation avec un berger (nº 89), peint pour M. Passari, et un Port de mer (nº 318), soir d'été. Peut-être ces deux tableaux, qui ne sont point dans la gale-

rie de Buckingham Palace, se trouvent-ils dans les appartements privés, ou dans une autre résidence royale.

135. Teniers (David), le jeune. *Kermesse.* Environ trente personnages d'assez grande proportion.

H. 4 pieds. L. 6 pieds environ. Toile.

Smith, nº 196, pense que ce tableau doit être celui de la collection Lubbeling, vendu en 1777 (vente Randon de Boisset), 11,000 fr.; en 1782 (Le Bœuf), 8,000 fr.

Exposé à la British Institution en 1826.

136. Hooch (Pieter de). *Intérieur de cour.* Fileuse assise, vue de dos, dans la demi-teinte; robe rouge et mantille noire; sur la tête linge blanc; dans les tons de Nicolas Maas. A gauche, une femme debout, de profil, dans la lumière; jupon bleu, corsage jaune; elle porte un pot et des seaux. Effet de plein air, le soir. Extra. Signé, à gauche en bas : P. D'HOOCH. (Smith, nº 27.)

H. 2 p. 2 1/2 p. L. 1 p. 9 p. Toile.

Collection R. Bernal, 1824... 150 gs... Acheté par M. Peacock.

Il y avait en 1838 un troisième de Hooch, *Femme au piano,* « trop haut placé » pour que M. Waagen ait pu le juger.

137. Berchem (Nicolas). *Groupe de paysans.* Campagne découverte, sillonnée par un ruisseau. Des bergers s'en vont avec leurs vaches et leurs moutons pour traverser le ruisseau; un des pâtres est monté sur un âne; un autre, en veste jaune, à pied, accompagne une femme en corsage rose et jupon bleu, montée sur un cheval gris d'argent. Effet de soir. Daté 1655. (Smith, nº 224.)

H. 1 p. 1 p. L. 1 p. 4 p. Bois.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Exposé à Manchester, nº 802 (W. Burger, *Trésors d'art,* etc., p. 301).

138. Velde (Willem Van de). Marine, avec beaucoup de navires. Très-riche et très-bon. Daté 1659.

H. 2 pieds. L. 2 p. 4 p. Bois.

Collection Gildemeester, 1800. . . . 2,300 fl.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

« Belle et lumineuse peinture, » dit Smith, nº 51.

139. Cuijp (Aalbert). *La Rencontre.* Un cheval blanc pommelé, tourné à gauche, est tenu par un homme qui parle à un autre homme. En arrière, un cavalier sur cheval brun, tourné à droite. « Délicieux effet de soir d'été, » dit Smith, nº 244.

H. 1 p. 2 1/2 p. L. 1 p. 5 1/2 p. Bois.

140. Cuijp (Aalbert). Marine. Grande barque en travers, avec beaucoup de personnages. A gauche, un coin de digue; à droite, d'autres barques. Effet de soir après la pluie. (Smith, nº 247.)

H. 3 pieds. L. 4 pieds environ.

Exposé à la British Institution en 1819, 1826 et 1827.

M. Waagen trouve cette peinture « un peu sombre, quoiqu'elle rappelle les chefs-d'œuvre de Bridgewater Gallery et de la collection de Sir Abr. Hume. »

141. Dov (Gerard). *La Marchande de raisins*, debout, de profil à gauche, son panier de raisins sous le bras gauche, sa balance dans la main droite; corsage rouge, jupon brun, tablier blanc ; elle est devant une demi-porte, où se tient accoudée une vieille femme, en guimpe noire, qui lui présente une pièce de monnaie. A gauche, une brouette chargée de légumes, des ustensiles, etc. Gravé à l'aquatinte par Hodges.

H. 1 p. 6 p. L. 1 p. 2 1/2 p. Bois.

Collection Danser Nyman, Leyden, 1797. . . . 750 fl.
» Crawford, London, 1806. . . . . 252 £.
» Vente par M. Christie, 1807. . . . 180 gs.

Il a passé ensuite dans la collection du marquis de Hertford.

Ce délicieux tableau porte sur son cadre le nom de Gerard Dov. Mais il paraît être de Metsu dans la période première où il a imité quelquefois Gerard Dov. Smith, n° 50, et M. Waagen sont d'accord pour le porter à Metsu.

142. Mieris (Willem Van), le fils. (Voir n° 128.)

143. Velde (Adriaan Van de). *La Vie rustique*. Devant une grange, une paysanne debout tient un baby; près d'elle, un petit garçon. Au milieu, en avant, une femme agenouillée et vue de dos, en jupon rouge, trait une chèvre. Une vache jaune debout, une vache grise couchée, des moutons, etc. Fond clair. Signé et daté 1666. Composition qui rappelle Paul Potter. (Smith, n° 113.)

H. 1 p. 1 1/2 p. L. 11 1/2 pouces. Toile.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

144. Metsu (Gabriel). *Femme qui ouvre une fenêtre* entourée de pampres. Un peu lourd. Qualité inférieure. Non mentionné dans Smith, ni par M. Waagen.

145. Dyck (Van). Charles Ier, armé, sur cheval jaune chamois, à crins noirs. Il est de profil à gauche. En arrière, figure coupée du page portant le casque. Fond de paysage. Première exécution ! Rappelle Velazquez. (Smith, n° 243.)

H 3 p. 2 p. L. 2 pieds. Toile. Cintré en haut.

N° 3 du Catalogue de Charles Ier.

C'est l'étude originale pour la grande peinture (12 pieds de haut sur 9 1/2) de la collection des ducs de Marlborough à Blenheim (Smith, n° 255).

(Voir W. Burger, *Trésors d'art*, p. 211-213.)

146. Dyck (Van). *Le Christ guérissant le paralytique*. Figures à mi-corps, de grandeur naturelle. A droite, saint Jean. A gauche, deux autres disciples, très-accessoires. Gravé par P. de Iode et par Meyssens.

Peinture ordinaire, malgré les grands éloges de Smith, nº 235.

H. 3 p. 10 1/2 p. L. 4 p. 9 p. Toile.

Collection Robit (comme Rubens), Bruxelles, 1758. . . 3,700 fl.
» chevalier Verhulst (comme Van Dyck), 1779. 4,777 »
» Pauwels, 1803. . . . . 11,666 »
» Smeth Van Alpen, 1810. . . . . 19,200 »
» Lafontaine, 1811. . . . . 3,300 £.

Ce dernier prix, qui dépasse 80,000 francs, est factice, le tableau ayant été vendu préliminairement au roi.

Suivant Smith, le tableau analogue, au musée de Munich, est d'un élève de Van Dyck.

147. Ostade (Adriaan Van). *Intérieur d'estaminet.* Ils sont cinq autour d'une table, à fumer, chanter et boire. Au fond, près de la cheminée, un homme cajole une femme. Ah! c'est le plus pur et le plus beau!

H. 10 pouces. L. 1 pied.

148. Metsu (Gabriel). *Le Vin et l'Amour.* Une jeune femme, caraco de velours rouge, bordé d'hermine, et jupe d'un gris verdâtre, est assise près d'une table sur laquelle est un plat de Chine. Elle boit dans un long verre à pied. Un gentleman debout, de face, lui appuie la main gauche sur l'épaule et tient de la main droite une bouteille. Excellente peinture, d'une belle harmonie argentine.

H. 1 p. 3 p. L. 1 p. 1/2 p. Toile.

Collection de l'abbé Le Blanc, 1781. . . 1,221 fr.

Exposé à la British Institution en 1826.

Ce tableau est restitué à Terburg par Smith (nº 26) et par M. Waagen, qui, en revanche, donnent à Metsu la *Vendeuse de raisins,* portant dans la collection royale le nom de G. Dov. Voir nº 141.

M. Waagen note encore un autre Metsu : *Cuisinière en conversation à une porte.* Je ne retrouve point ce tableau à Buckingham Palace.

149. Rubens. *La Prairie de Laeken.* Paysage inondé de lumière! Au milieu, premier plan, paysanne debout, jupon bleu, portant sur sa tête un panier de fruits; une autre paysanne, en caraco rouge et jupon vert! tête de profil perdu! est agenouillée, vidant du lait de son grand vase de cuivre. Cette laitière en corsage rouge ressemble tout à fait à la femme portant des fruits (nº 577 à l'exhibition de Manchester) et doit être la seconde femme de Rubens, Helena Fourment. A gauche, cinq vaches, dont une, au second plan, est *trayée* par une femme. A droite, au premier plan, une brouette avec des légumes; au second plan, un homme fait boire deux chevaux. Volées de pigeons en l'air. Extra! Gravé par Van Uden et par Neefs.

H. 2 p. 10 p. L. 4 p. 1 p. Bois.

« De la plus extraordinaire conservation, dit M. Waagen. La peinture n'avait pas encore été vernie, lorsqu'elle fut achetée en 1817 de M. Van Havre (*sic*) d'Anvers par

M. Nieuwenhuis le père, moyennant 30,000 francs. De la vente Agnard (*sic*), à Paris en 1821, elle passa dans la collection d'Angleterre. »

Smith (nº 817) dit que cette peinture fut achetée de M. Van Havren (*sic*) par M. de la Hante qui la vendit à Sa Majesté. Elle avait été laissée à la mort de Rubens dans sa famille.

Ce chef-d'œuvre, « un des plus beaux paysages que Rubens ait peints, » dit M. Van Hasselt (nº 1348), vient en effet de la collection Van Haveren d'Anvers, qui possédait aussi le portrait de la Femme de Rubens, de Vindsor Castle, exposée à Manchester, et le fameux *Chapeau de paille*, aujourd'hui dans la galerie Robert Peel.

150. Rubens. *Saint George recevant la palme triomphale après avoir vaincu le dragon.* Sorte de grande composition allégorique. Au premier plan à droite, saint George sur son cheval blanc; un chevalier armé. Une femme en rouge, debout. Plusieurs autres figures. Des espèces d'Amours, dans le paysage. Un peu noir. Qualité bien inférieure au tableau précédent. « Peint probablement pendant le séjour de Rubens en Angleterre » (Waagen). M. Van Hasselt (nº 975), d'après Smith, intitule cette composition : « Charles Ier d'Angleterre et la reine Henriette Marie, représentés l'un en saint George et l'autre en Cléodelinde. »

H. 4 p. 5 p. L. 7 pieds. Toile.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Smith, nº 563, en donne une description très-minutieuse et très-exacte, sous le titre de *Saint George*. Ce tableau paraît être le nº 166 du Catalogue de la collection de Charles Ier, qui l'aurait acheté de M. Endymion Porter. Michel dit cependant que Rubens lui-même l'aurait offert au roi, pour le remercier de tant de faveurs qu'il en avait reçues. La rivière aperçue dans le lointain serait la Tamise, avec Windsor au delà. Il a fait partie de la galerie d'Orléans, où Lienard l'a gravé. Il en existe aussi une autre gravure qui paraît faite d'après une copie par Teniers, dans laquelle sont omises plusieurs figures de la composition originale. A la vente de la galerie d'Orléans, en 1798, où il était évalué 1,000 guinées, il fut acheté par M. Morland, qui l'a revendu à la collection royale d'Angleterre.

« Durant son séjour en Angleterre, Rubens a peint pour le roi un saint George, haut de 4 pieds, large de 6. Sa Majesté est représentée sous la figure du saint, et la reine en Cléodelinde. Chaque figure a 1 pied 1/2 de haut. Dans le lointain, vue de Richmond et de la Tamise. » — Walpole, t. II, p. 243.

151. Meulen (Van der). *Bataille.*

152. Ostade (Adriaan Van). *Intérieur d'estaminet.* Sept ou huit figures. Une fenêtre à gauche. Petit. En hauteur. Excellent.

153. Ostade (Adriaan Van). Trois figures assez grandes, vues jusqu'aux genoux : une femme et deux hommes. La femme, tenant un enfant dans ses bras, est assise à gauche, le dos tourné à la fenêtre; un des hommes est assis sur une cuve; l'autre est debout, la main appuyée sur le rebord de la fenêtre. Clair. Première force.

H. 1 p. 1 p. L. 1 pied. Bois.

Collection Gildemeester, 1800. . . . . 1,325 fl.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

154. Rembrandt. *Adoration des mages* (1). (Voir n° 16.)

155. Dyck (Van). *Mariage de sainte Catherine.* Figures de grandeur naturelle, vues jusqu'aux genoux. Catherine est de profil; beaux cheveux blonds. Première qualité. Gravé par Lommelin.

H. 3 p. 10 p. L. 3 p. 8 1/2 p. Toile.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

Provenant de la collection du chevalier Burtin, de Bruxelles. Payé 2,500 guinées. Smith, n° 234 : « La superlative beauté de la Vierge a valu depuis longtemps à ce tableau ce titre : « *La plus belle des Vierges.* »

156. Meulen (Van der). *Bataille.*

157. Steen (Jan). *Intérieur* avec plusieurs figures. Ordinaire. (Smith, n° 190?)

H. 1 p. 5 1/2. L. 1 p. 3 p. Toile.

Outre les 6 Jan Steen ici catalogués, Smith (n° 87) en enregistre un autre : *la Courtisane*, à qui un vieil homme offre une pièce de monnaie. Ce tableau était sans doute dans la collection en 1833, date du volume de Smith sur Steen, mais il n'y est plus.

158. Greuze (J. B.). *Tête de jeune fille.* Ovale.

159. Ostade (Isack Van). *Joueur de violon*, buveurs, enfants, à la porte d'une chaumière. Huit figures. Deux chiens. Tout le fond est assombri par la maison. Treillis, arbres, etc. Excellent. (Smith, n° 60.)

H. 1 p. 3 p. L. 1 pied. Bois.

Exposé à la British Institution, en 1826 et 1827.

160. Reynolds (Joshua). *Vénus endormie? Diane surprise?* Femme nue, de grandeur naturelle, sur draperies blanches et rouges. Beau fond de paysage, avec un petit Amour qui amène un berger? Mélange de Titien et de Van Dyck. Superbe.

161. Janson Van Ceulen (Cornelis). Un portrait?

162. Rembrandt. *La Femme à l'Éventail.* (Voir n° 16.)

163. Rubens. *L'Homme au Faucon.* De trois quarts à gauche et vu jusqu'aux genoux. Il a un chapeau noir, de longs cheveux blonds, un col blanc rabattu, une casaque de velours noir. Grandeur naturelle. Fond de paysage. Première qualité. (Van Hasselt, n° 1083.)

H. 4 p. 6 p L. 3 p 5 p. Sur bois.

Collection duc de Praslin, 1793. . . 10,001 fr.
» Gildemeester, 1800 . . . 4,050 fl

(1) M. Passavant, dans son *Kunstreise in England*, parle peu des tableaux de Buckingham Palace. Il cite cependant deux Rembrandt : un portrait *supérieur* et cette *Adoration des rois*, « peinture d'une admirable puissance et d'un coloris profond. »

Exposé à la British Institution en 1826.

« Digne de 800 guinées, » disait Smith (nº 695), en 1830.

164. MEULEN (VAN DER). *Bataille.*

165. BERCHEM (NICOLAS). *Passage d'un gué.* Pays montagneux. Une femme, en jupon bleu, et portant sous son bras un chevreau, passe le ruisseau, suivie d'un chien et d'une chèvre. Deux vaches dans l'eau. A quelque distance, un cheval montant une colline. Clair. Excellent. Daté 1650.

H. 1 p. 1 1/2 p. L. 1 p. 4 1/2 p. Cuivre?

« C'est peut-être, dit Smith, nº 225, le tableau vendu dans la collection de la comtesse de Holderness, 1802, 280 gs. »

166. WOUWERMAN (PHILIPS). *Le Chariot arrêté par des bandits.* Une troupe de voleurs attaque une charrette de marché, attelée de trois chevaux. Le conducteur se défend avec son fouet, pendant qu'un des bandits à jambe de bois retient les chevaux. Dans la charrette, un homme et une femme. Plusieurs voleurs à l'entour. Seconde manière du peintre. (Smith, nº 111.) Excellent.

H. 1 p. 2 p. L. 1 p. 3 p. Bois.

Collection Lebrun, 1773 . . . . . 1,960 fr.
» Gildemeester, 1800. . . . . 1,440 fl.
» Pauwels, Bruxelles, 1814. . .

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

167. TENIERS (DAVID), le jeune. *Danse à la porte de sa maison de campagne.* — Il est là lui-même avec sa famille. Une trentaine de personnages. Signé et daté 1645.

H. 2 p. 8 p. L. 4 pieds. Bois.

Collection Gildemeester, 1800. . . 4,000 fl.

« Cette peinture, d'une beauté supérieure, dit Smith (nº 496), a servi de dessus de piano. »

168. CUIJP (AALBERT). *Halte de cavaliers.* Un cheval blanc et un cheval noir, tournés à gauche, sont tenus par un page. En arrière, à droite, les deux cavaliers debout causent. Grand lévrier jaune; gros chien noir, à large mufle. A gauche, une vache noire, couchée, et une vache jaune, de face, au second plan. Derrière, l'eau et le ciel; à droite, fond d'édifices, de collines, etc. Effet de soir. Très-clair. Grande peinture. C'est le plus beau et le plus capital. (Smith, nº 112.)

H. 4 p. 9 p. L. 7 p. 4 1/2 p. Toile.

Collection lord Rendlesham, 1806. . . 500 gs.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

169. MEULEN (VAN DER). *Bataille.*

170. TENIERS (DAVID), le jeune. *L'Alchimiste.* (Smith, 325.)

H. 10 pouces. L. 1 p. 2 1/2 p. Bois.

Collection Destouches, 1794.

171. Jardin (Karel du). *Une vache rouge, une blanche; un pâtre.* Gravé dans la *Galerie Choiseul.* (Smith, n° 16.)

H. 1 p. 2 p. L. 1 p. 1 p. Bois.

Collection Donjeux, 1772. . . 1,280 fr.
» Robit, 1801. . . 4,925 »

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

172. Schalcken (Godfried). *Jeune fille en buste*, tenant d'une main une chandelle, et, de l'autre main, tirant un rideau. (Smith, n° 52.)

H. 1 p. 1 1/4 p. L. 10 1/4 pouces. Bois.

Collection Lebrun, 1811. . . 4,801 fr.

Importé par M. Nieuwenhuis, en 1814, vendu par Smith à lord Charles Townshend, et à la vente de lord Townshend, en 1819, vendu 255 guinées.

Exposé à la British Institution en 1826 et 1827.

« Superlative production, » dit Smith.

« Comparable à un Gerard Dov, » dit M. Waagen.

173. Neer (Eglon H. Van der). Intérieur avec figures.

174. Rembrandt. Son portrait à l'âge d'une trentaine d'années. (Voir n° 16.)

175. Rubens?

Un petit cadre, vide quand j'ai relevé ces notes, portait le n° 175 et le nom de Rubens. Qu'est-ce?

176. Meulen (Van der). *Bataille.*

177. Mieris (Willem Van), le fils. (Voir n° 128.)

178. Netscher (Gaspar).

J'ai négligé de prendre les titres des Netscher.

179. Reynolds (Joshua). *Portrait de Reynolds*, avec des lunettes. Buste de grandeur naturelle; vu de trois quarts à droite. Coiffure arrondie autour des oreilles et légèrement poudrée.

« Des nombreux portaits de Sir Joshua par lui-même, le dernier qu'il ait peint fut exécuté en 1788... Il s'est représenté *familièrement* comme dans la vie domestique ordinaire. Le duc de Leeds en possède un, mais l'original appartient à sa nièce la marquise de Thomond. » (*Vie de Reynolds,* par Northcote.)

Acheté par George IV, 105 £, à la vente de la marquise de Thomond, en 1821.

Exposé à Manchester, n° 307 de la Galerie des portraits (W. Burger, *Trésors d'art*, etc., p. 365).

180. Jardin (Karel du). *Deux Paysans.* L'un couché, l'autre agenouillé; un muletier appuyé sur son mulet. Au fond, un grand bâtiment. (Smith, 105?)

H 1 p. 8 p. L. 1 p. 4 1/2 p. Toile.

Exposé à la British Institution en 1826.

181. Netscher (Gaspar). (Voir n° 178.)

182. Hals (Frans). *Portrait d'homme*, de grandeur naturelle, jusqu'aux

genoux. Vêtement noir et fraise. La main droite sur la hanche, la gauche tenant des gants. C'est fier et superbe.

183. RUBENS et SNYDERS. *Pythagore instruisant ses disciples et les exhortant à user des fruits de la terre.* Pythagore est assis, de face, sous un arbre. A gauche, trois disciples debout. A droite, une nymphe nue, de face, d'autres nymphes et des satyres parmi les arbres. Toutes figures de grandeur naturelle, en pied. Abondance de fruits et de légumes de toute sorte. Première beauté. — Catalogue de la vente de Rubens, nº 168. (Van Hasselt, nº 783.)

H. 8 pieds L. 12 pieds. Toile.

Rubens s'est chargé dans ce tableau de glorifier, avec ses grandes nymphes toutes nues, la nature vivante, et Snyders, la nature *morte*, comme on dit très-improprement en français, tandis que les Anglais et les Allemands disent : la nature *tranquille* (*still life — still Leben*). Smith (nº 492) a pris le sujet de ce tableau pour *la Retraite de Numa Pompilius.* En donnant le Catalogue de la vente de Rubens, au nº 168 où est porté le *Pythagore*, il ajoute : « C'est probablement la peinture que nous enregistrons comme *Numa Pompilius,* avec d'autres figures. » C'est elle, en effet, et Smith ne s'est trompé que de sujet.

Ce tableau fut importé en Angleterre en 1825 et fut mis en vente avec beaucoup d'autres par M. Stanley. Il provenait de la collection de l'ex-roi d'Espagne, Joseph Bonaparte. Au temps où Smith a publié son volume sur Rubens (1830), ce *Pythagore* était à vendre chez M. Buchanan. C'est sans doute de M. Buchanan que la collection royale d'Angleterre l'a acheté. La mesure donnée par Smith est 8 p. 6 p. et 12 p 6 p.

M. Scharf junior, dans une brochure publiée sur l'Exhibition de Manchester, dit qu'une partie des légumes sont peints par Adriaan Van Utrecht.

Ces 183 tableaux composent la *Galerie* de Buckingham Palace, mais il y a bien d'autres peintures dans les appartements du palais, surtout de grands et magnifiques portraits en pied par Reynolds, Gainsborough, et autres maîtres de l'école anglaise.

Pour la précieuse collection de dessins, on doit consulter surtout M. Passavant (*Kunstreise in England*), qui l'a étudiée en détail.

W. BURGER.

DOCUMENTS INÉDITS

SUR LES ARTISTES FRANÇAIS.

XVII

La direction des Archives départementales au ministère de l'intérieur fait exécuter un inventaire général de ces archives. Cet inventaire analytique doit fournir un grand nombre de noms d'artistes inconnus et de documents nouveaux sur l'histoire de l'art en France. Voici quelques articles pris au hasard dans cette catégorie spéciale de noms et de documents.

I. — *Archives communales de Roubaix*. N° DD. 2.

Année 1777. — « Somme de 28 florins 8 patars payée a Wateau pour « avoir peint un Christ dans la chambre echevinale et un autre somme « de 33 florins 12 patars payée au même pour un tableau armorié des « armes de Roubaix.

II. — *Idem*. N° II. 2 *bis*.

« Livre d'heures du xve siècle peint par Jean Fouquet pour Isabeau de « Roubaix fondatrice de l'hopital de St-Elisabeth.

III. — *Archives départementales du Nord*. B. 139.

« Lettres patentes de l'année 1391 de Philippe duc de Bourgogne par « lesquelles il prend à son service Jehan du Moustier d'Ypres et Jehan le « Voleur « ouvriers de quarriaus pains et jolis » et regle le prix de leur « œuvre.

IV. — *Archives départementales de la Côte-d'Or*. B. 2585.

Année 1478. « A Humbert Michel peintre a Auxerre pour avoir fait « deux verrieres aux armes du Roi et de la Reine dans la chambre du « conseil du Roi en cette ville de Auxerrois.

V. — *Idem.* B. 2676.

Année 1596. « Antoine le Boulois peintre recoit la somme de 40 sols « pour avoir fait un tableau en bois destiné à servir à l'execution en effigie « de Jean Droin et Verpillon. »

Nous n'avons aucun renseignement sur Watteau, peintre à Roubaix en 1777; on peut supposer que c'était un descendant du célèbre Antoine Watteau, né à Valenciennes en 1684 et mort à Nogent-sur-Marne le 18 juillet 1721.

M. le comte de Laborde a publié, le premier, une savante notice sur Jehan Foucquet, peintre de Louis XI, né à Tours en 1415 et mort vers 1485. Nous ne croyons pas qu'il connût l'existence du livre d'heures, peint par cet artiste éminent, sans doute pour l'hôpital de Roubaix, à la requête de la comtesse Isabeau, fondatrice dudit hôpital.

Des deux peintres du duc de Bourgogne, cités dans la pièce que possèdent les archives départementales du Nord, le second seulement a été déjà mentionné par M. le comte de Laborde. Voy. ses *Ducs de Bourgogne,* t. I, n°s 73, 88, 128, 129 et 264.

« Année 1406. A Jehan le Voleur, paintre et varlet de chambre de M d S, pour sa pension. »

Même année : « A Jehan le Voleur, paintre et varlet de chambre de M d S, auquel estoit deu par M d S la somme de II^c^ XXXVI escus pour plusieurs parties d'ouvrages, de sondit mestier, par lui faictes à Compiengne, les parties desquelx ouvrages s'ensuivent. » Il fut père de Colart le Voleur, peintre comme lui à la cour de Bourgogne.

Si Jehan du Moustier d'Ypres ne figure pas dans les comptes des ducs de Bourgogne, nous trouvons un Estienne du Moustier, enlumineur à Rouen, en 1501 (*Renaissance des arts à la cour de France,* par M. le comte de Laborde, t. I, 2e partie, p. 882). Quelques années plus tard, on vit apparaître Geoffroy du Moustier, aïeul du fameux peintre Daniel, et Cosme du Moustier, travaillant à la décoration du château de Fontainebleau à raison de 20 sols par jour, de 1533 à 1540 (voy. *Renaissance* etc., t. I, p. 202).

Enfin, les notes de M. J. du Seigneur, que nous avons consultées, ne nous apprennent rien sur Humbert Michel, peintre à Auxerre, ni sur Antoine Le Boulois.

P. L.

EXPOSITION DES BEAUX-ARTS A TOULOUSE [1].

L'intérêt principal des expositions départementales est dû aux œuvres des artistes des différentes localités qui concourent à leur formation; elles nous révèlent une foule de professeurs distingués et de maîtres originaux. Toulouse possède peut-être plus d'artistes que toutes les autres villes du Midi. Tous ses enfants, après avoir parcouru la France, l'Italie, sont venus reprendre leurs places au foyer paternel pour ne le plus quitter. Aussi leurs œuvres occupent-elles un rang distingué dans l'exposition, et souvent elles rivalisent avantageusement avec les autres grandes villes du Midi.

Ce n'est pas par genre ni par ordre de mérite que l'on doit classer les œuvres exposées en province; il faut abandonner la classification ordinaire et procéder avec une carte de géographie à la main afin de juger, non les hommes, mais les différents systèmes qui régissent les écoles de nos grandes villes; indiquer le progrès ou la décadence là où ils se rencontrent; savoir enfin si le Midi l'emporte sur le Nord, ou le Nord sur le Midi.

Nous commencerons par Toulouse comme étant la ville la mieux représentée, car les ouvrages les plus recommandables de toute l'exposition sont dus au crayon d'un de ses enfants, de plus élève de son école : nous voulons parler des beaux dessins de M. Bida.

En effet, aucun ouvrage ne peut leur disputer la priorité. Qu'importe que ce ne soient que des dessins? Il n'est pas besoin de rouge et de bleu pour faire de la couleur. M. Bida le prouve avec un rare bonheur, car aucune peinture n'est plus colorée que son dessin, le *Mur de Salomon*. Le soleil de l'Orient dore bien de ses chauds rayons toute la scène pathétique qu'il représente; les diverses étoffes soyeuses dont sont vêtues les figures se différencient sans qu'on puisse les confondre, non plus que l'âge et la race des juifs pèlerins qui sont venus se joindre à leurs frères en religion pour prier.

Dans son *Chant du Calvaire*, il nous transporte en Allemagne sous l'ombrage frais et vaporeux de beaux arbres, de buissons de fleurs. Nous l'y trouvons aussi harmonieux, aussi coloré. Mais la couleur n'est qu'une

(1) Voir la livraison d'août 1858.

des qualités qui distinguent les précieux ouvrages de M. Bida. Compositeur sage, il dispose avec tant d'art les scènes qu'il reproduit, qu'elles semblent prises sur la nature même. Puis, personne ne saurait rendre avec plus de vérité les différentes passions qui animent ses personnages, et d'autant plus difficiles à exprimer qu'elles sont douces et résignées. — Dans l'un, c'est le juif déshérité qui implore la clémence divine; dans l'autre un pauvre père essaye si la puissance de a musique pourra prolonger encore quelques instants la vie d'une fille chérie qui se meurt d'amour. Tout est exprimé dans ces beaux dessins avec un sentiment, une âme qui n'appartiennent qu'aux talents d'élite. Ce qui ajoute encore à perfection des ouvrages de M. Bida et leur donne un charme infini, c'est leur belle entente du clair-obscur, la manière fine, délicate et consciencieuse de leur exécution qui captivent l'artiste, l'amateur, comme le simple curieux.

Ce qui distingue M. Villemsens, c'est un dessin correct, une touche large et facile. Son portrait du pianiste Laurent et celui de M. Delor, dans un genre différent, méritent une mention particulière. Il suffirait à cet artiste, pour obtenir les applaudissements de tous, qu'il modérât ses tons vigoureux; sa couleur, vraie du reste, y gagnerait en agrément et en vaporeux. C'est surtout à son tableau des *Gitanos* que notre observation s'adresse, mais elle n'altère en rien l'estime que nous avons conçue pour le talent d'un artiste que nous considérons comme un des plus habiles de Toulouse.

M. Latour compose agréablement : ses dispositions et ses effets sont bien entendus : un peu plus d'harmonie dans sa couleur et moins de convention dans sa manière de dessiner la figure ajouteraient au charme de ses séduisants tableaux. Sa *Fontaine* et ses *Espagnols jouant au couteau* ont obtenu un succès mérité. Mais c'est dans ses dessins pleins de chaleur et de vie que M. Latour montre toute sa supériorité et obtient tous nos éloges; son extrême facilité d'exécution n'y altère en rien la scrupuleuse vérité, et tout y est exécuté avec une confiance, une fermeté qui n'appartiennent qu'au vrai savoir.

On remarque de M. de Lagger un portrait d'homme d'un bon style : le dessin en est simple, la couleur agréable, la touche moelleuse et large, aussi emporte-t-il avec justice tous les suffrages.

Il est rare qu'un homme, né avec le sentiment de l'art, ne finisse pas par se livrer tout entier à sa vocation, et s'il triomphe des écueils semés sur sa route, soyez sûr qu'il est véritablement artiste. — M. Gabriel Durand, coiffeur, a dit aussi : Je serai peintre! et saisissant un crayon il travailla

jour et nuit, et ses efforts furent couronnés de succès qui ne se sont pas démentis un instant. C'est surtout dans *son Portrait* qu'il a déployé toutes les qualités qui le distinguent ; sa couleur, quoique argentine, possède la vigueur d'une peinture à l'huile. Sa touche est large et facile, sans que pour cela elle nuise au fini de ses ouvrages, toujours ordonnancés avec un goût exquis. Mais M. Durand n'est pas encore à l'apogée de son talent ; chaque jour amène pour lui un progrès, et si quelque négligence de dessin se rencontre encore dans ses beaux portraits, elles auront bientôt disparu : son amour pour l'étude nous en donne presque l'assurance.

Les gracieux *paysages* de M. Richard brillent encore cette année au premier rang qu'ils occupent depuis vingt ans dans les expositions toulousaines, et l'on admire comme toujours leurs ciels vaporeux, leur feuillage léger.

A ses côtés, sont deux tableaux de *Fleurs* et de *Fruits* d'une jolie couleur, par mademoiselle Louise Arnal, nièce et élève de M. Richard.

Les œuvres de M. Arsène Pélegry attirent aussi les regards de la foule : on aime la variété de son talent. En effet, sa couleur est agréable, ses effets piquants. Ses sites sont généralement bien choisis et souvent rendus avec bonheur. Son *Moulin dans les Pyrénées*, son *Village au bord du Lac*, ses vues de villes ont un succès mérité.

M. Quinsac exerce aussi ses talents dans différents genres. Il peint la figure et le paysage avec non moins d'habileté.

M. Chabou en est à ses débuts, mais il débute presque en maître. Le *Portrait de sa mère* est véritablement une production remarquable. Il y a de l'avenir dans ce jeune artiste, mais il faut qu'il se rappelle que son seul maître aujourd'hui doit être la nature.

Avec non moins d'avenir M. Fouet paraît pour la première fois dans une exposition. On remarque de lui un portrait de *Dame âgée* touché avec une liberté de brosse très-remarquable. La couleur en est ferme et vraie, et si les autres ouvrages de ce jeune peintre témoignent de l'inexpérience, celui-ci semble l'œuvre d'un artiste consommé.

Othello venant d'étouffer Desdémone de M. Benezet est l'œuvre d'un débutant, quoique l'assurance avec laquelle cette toile est brossée pourrait en faire douter. La facilité est un heureux don de la nature, mais il est dangereux entre les mains d'un jeune homme qui n'aurait pas pour frein la conscience. Nous ne doutons pourtant pas que les espérances que fait concevoir l'œuvre du débutant ne se réalisent.

M. de Waroquier a exposé un petit tableau de *nature morte* spirituelle-

ment touché et un *dessin paysage* à la plume, exécuté avec l'assurance du calligraphe le plus habile et l'intelligence d'un artiste éclairé.

Nous n'aimons pas l'école à laquelle appartient le talent de M. Fauré. Cependant nous sommes loin de vouloir lui disputer toutes les qualités qui lui sont attribuées. Nous reconnaissons au contraire, dans son tableau de l'*Enfant malade*, de la vérité dans la couleur, du sentiment dans la figure de l'enfant et une exécution digne d'un meilleur résultat.

M. Garipuy, quoique dans un genre différent, suit la même voie : cependant en observant ses dessins on semble y reconnaître nous ne savons quoi de rubenesque qu'il nous étonne toujours de rencontrer chez un homme qui se pose en réformateur ; qui doit être avant tout et constamment original. Quoi qu'il en soit, le *Lévite d'Ephraïm* n'est pas dénué d'intérêt. C'est un misérable sujet rendu avec sa véritable brutalité. Sans le catalogue on ne saurait y découvrir un fait biblique, mais enfin, en nous plaçant au point de vue de l'artiste, disons que les figures de ce drame sont bien dans l'action : la pauvre femme a peur, le mari a la honte de son infamie. Ces misérables hôtes ne valent pas mieux que ceux qui composent la horde dépravée à laquelle ils livrent la femme du lévite. — Quant à *la Chasse au tigre*, après les grands maîtres qui ont traité un tel sujet, il est dangereux de l'attaquer et surtout dans leur propre style ; aussi ne pouvons-nous que poser cette question : ce dessin peut-il rivaliser avec ceux de Rubens ?

Depuis la Renaissance, à toutes les époques les œuvres des peintres du midi de la France participaient du goût des écoles d'Italie : c'est dans ce pays classique qu'ils allaient chercher l'inspiration ou des modèles. Quoique depuis plus de deux cents ans notre pays régente les arts, ce n'est que dans ces derniers temps que l'influence de notre école y pénétra et modifia son style, son sentiment artistique. En effet, la peinture de genre, fine, spirituelle, semblait appartenir en propre aux artistes du Nord, comme la peinture monumentale aux artistes méridionaux. Il était réservé aux Bordelais de réduire définitivement à néant ce préjugé, car ils le disputent aujourd'hui aux Flamands, aux Hollandais, dans un genre qui a mérité à ceux-ci une renommée populaire. Bordeaux l'emporte même sur eux dans la peinture d'animaux qui leur semblait toute spéciale, car Brascassat, Rosa Bonheur sont aujourd'hui les premiers peintres de ce genre.

Bordeaux, il est vrai, n'est représentée à l'Exposition de Toulouse que par des œuvres de peu d'importance : Brascassat, Rosa Bonheur, Plassan, Dauzats, Alaux, Monvoisin et autres n'y brillent que par leur absence ;

mais les œuvres de ces artistes n'en sont pas moins recommandables, car elles sont une copie des plus fidèles de la nature.

L'*Arlésienne* de M. Chavet est exécutée dans ce principe : tout le charme, toute la poésie qui se remarquent dans son petit tableau, sont le produit d'études consciencieuses qui l'ont conduit à donner à ses ouvrages cette vie, cette animation qui captivent le spectateur, effet que produisent toujours les bons tableaux que l'étude fait aimer de plus en plus.

L'*Attente* de M. Fauvelet est aussi une gracieuse production : la couleur en est transparente, la touche spirituelle et fine, et s'il ne s'y rencontrait pas quelques faiblesses de dessin, nous lui adresserions les mêmes éloges qu'à M. Chavet.

M. Bernide est moins vrai; sa couleur est un peu lourde de tons; cependant nous aimons ses productions; elles sont touchées avec esprit et les sujets en sont agréables.

Le *Crispin messager*, par M. Collin, est un tableau agréable, mais d'un dessin et d'une facture trop conventionnels.

Les *animaux* de M. Gernon méritent une attention particulière : ils sont bien dessinés et d'une bonne couleur. Ils se détachent sur un paysage harmonieux et lumineux en même temps qui ajoute encore à l'effet agréable de ce tableau. Nous aimons mieux son *Marais;* le ciel est peut-être d'une couleur plus vraie que dans le précédent; il a peut-être plus de finesse, mais les terrains sont crus de tons.

Le Comte Ugolin de M. Gibert est une œuvre capitale, mais malheureusement conçue. Sans doute cet artiste a voulu dissimuler ce que son sujet a d'horrible, en choisissant le premier moment de stupeur dans lequel ont dû être plongés les malheureux condamnés en perdant tout espoir; mais alors pourquoi choisir un tel sujet?

Les paysages de M. Vojave sont exécutés dans un bon principe et méritent d'être remarqués. La couleur en est brillante, agréable et vraie, mais le faire y est trop égal. Les premiers plans manquent de vigueur, et les fonds de légèreté. Ce sont là des défauts que M. Vojave évitera par la suite, car nous remarquons dans son exécution de la recherche et surtout de la conscience, deux qualités qui conduisent sûrement au succès.

Les principes qui régissent l'école bordelaise lui assurent une prospérité durable. Marseille, qui suit une route contraire, recueille les fruits que l'on doit en attendre. M. Loubon, directeur de cette école, est un homme de talent, sans doute; dans son *Troupeau de la Camargue* on remarque des parties réussies; l'effet en est bien entendu, mais que dire de son dessin

tortillé et conventionnel, de sa couleur obtenue par de petits moyens qui, employés également dans toutes les parties de son tableau, y jettent une uniformité qui fatigue le spectateur. C'est, dit-on, de la peinture de sentiment, du réalisme pur dont tous les exposants marseillais suivent à l'envi les principes.

Avant la tempête, par M. Suchet, est une marine dont les dispositions et l'effet ont été cent fois répétés ; aussi sont-ils à peu près rendus ; mais dans l'exécution de ce triste tableau on ne rencontre ni dessin, ni perspective aérienne. Partout ce sont des empâtements inintelligents, et cependant cette peinture est un chef-d'œuvre, comparée au *Grand paysage* de M. Aiguier. Ce n'est ni une ébauche ni une esquisse, car tout y est cotonneux et informe. Deux autres productions de cet artiste n'offrent pas des qualités meilleures. S'il n'eût exposé que son *Soleil couchant*, nos éloges lui eussent été acquis : c'est une petite pochade librement exécutée, d'une brillante couleur et d'un joli effet ; mais il appartient à ceux qui, comme M. Corot, possèdent une fortune considérable, de produire de semblables peintures, car pour plaire et pour vendre, il faut prouver davantage.

Montpellier est représenté par un seul peintre, M. Ch Node, mais il nous donne la meilleure opinion des artistes de cette ville. Peinture de genre, paysage, fruits, dessins, sont exécutés par lui avec une rare habileté. Son *Bûcheron* est un ravissant tableau ; l'effet en est saisissant et gai, la composition des plus agréables. Ce vieillard est arrivé près d'un gué qu'un petit garçon s'apprête à passer ; une jeune femme portant son enfant sur son dos l'accompagne et semble s'égayer des propos du bonhomme. Il faut peu de chose pour faire un tableau, mais ce peu de chose rendu avec esprit et savoir est beaucoup plus apprécié du public qu'un sujet prétentieux qui parle souvent moins à l'âme qu'aux yeux. — Le frère Samuel de Beziers a exposé une *miniature* imitée des imagiers du temps gothique ; une *aquarelle* inspirée des anciens maîtres italiens. La composition, le dessin, une finesse d'exécution remarquable recommandent ses œuvres aux amateurs les plus délicats.

C'est avec un certain empressement que l'on recherche les ouvrages de M. l'abbé Cartier, professeur au collége de Bagnères de Bigorre ; on dit que Vernet, en voyant ses premiers essais, fit luire à ses yeux un avenir qui le rendit peintre. En effet, M. l'abbé Cartier possède des qualités essentielles ; mais nous craignons qu'il ne laisse un peu trop de côté l'étude du modèle et ne se fie trop à sa mémoire. La composition de son *Diacre Philippe* est bien pensée, bien entendue ; tout y est groupé et distribué avec

intelligence, les mœurs, les costumes, l'aspect du pays sont observés dans cette peinture avec le savoir d'un archéologue; mais nous ne pouvons accepter ce tableau que comme une esquisse, dans laquelle l'artiste se montre instruit et habile, car dans aucune partie essentielle l'étude de la nature ne se révèle. *Sainte Germaine de Pibrac* est aussi une bonne production; le sentiment religieux y est exprimé avec bonheur. Cette figure est bien ajustée, le dessin en est excellent. Le ciel sur lequel se détache la sainte est d'un ton vrai et transparent; mais il est trop lumineux, et il nuit à la figure qui semble sacrifiée pour le faire valoir. Quoi qu'il en soit, M. l'abbé Cartier est incontestablement un artiste distingué auquel l'avenir réserve des succès.

M. Romain Cazes, que les peintures murales de l'église et des thermes de Luchon ont mis en grand honneur dans la Haute-Garonne, a exposé le carton de ses peintures. Le sujet principal est le *Couronnement de la Vierge*. Selon les traditions des maîtres primitifs, il est entouré d'épisodes mystiques qui s'y rattachent. M. R. Cazes, élève de M. Ingres, suit les principes de son maître qu'il exagère peut-être un peu, défaut ordinaire des imitateurs; mais, comme eux aussi, il conserve quelques-unes des qualités qui distinguent cette école : l'élévation dans le style et la pureté de la ligne, qualités d'autant plus estimables qu'elles ne s'acquièrent que par une grande aptitude au travail. Ce carton est bien ordonnancé; les groupes y sont distribués avec beaucoup de jugement; mais toutes ces figures d'anges et de saints ont un air de parenté sur lequel nous n'attirerons pas l'attention, car cet ouvrage n'est, après tout, qu'une esquisse qui a sans doute reçu des modifications importantes dans l'exécution.

Toute une famille de Bagnères de Bigorre figure honorablement à l'exposition. De M. Gélibert, père, on voit un tableau qu'il intitule *le Repas;* c'est une scène pastorale que nous aimons, parce qu'elle est une copie naïve et fidèle de la nature; qualités qui en font une étude précieuse aux artistes, même à ceux d'un talent supérieur.

M. Gélibert (Jules) peint aussi les animaux avec quelque habileté : il aime l'action, le mouvement; aussi cherche-t-il ses sujets dans les épisodes dramatiques de la chasse. Son *Renard blessé* attire les regards de tous et les éloges de quelques-uns. En effet, le renard se défend vaillamment, et les chiens qui l'attaquent ne se montrent pas moins ardents. Le *Loup pris* est un repos de chasse dont la composition est bien entendue, l'effet agréable et les chiens bien dessinés. Mais ces tableaux manquent de couleur et de modelé. La touche aussi manque de hardiesse, ce qui produit la mollesse et la sécheresse en même temps.

Les fleurs de mademoiselle Gélibert sont d'une couleur plus transparente, plus vigoureuse, et font regretter le peu d'importance de son œuvre. En somme cette famille distinguée mérite nos encouragements et nos éloges.

M. Py, de Montauban, a, dans une petite toile, tenté d'introduire un grand sujet historique. Il y a réussi. Son tableau représente une *Bataille du temps des Gaulois*; l'action se passe sur le second plan, aussi n'aperçoit-on que des masses de guerriers qui se heurtent avec fureur. L'effet en est bien entendu et les quelques détails que l'œil peut saisir dans cette mêlée sont touchés avec esprit et savoir. Mais la couleur, quoique harmonieuse, est peu agréable; le roux domine partout, là où les tons argentins produiraient le meilleur effet.

M. Sabatier des Clausennes (Lot) cherche à imiter Decamps. Nous déplorons ce travers, car cet artiste possède des qualités sérieuses qui pourraient le placer parmi nos maîtres originaux. Son dessin est naïf et correct; sa couleur est transparente et vraie. Son *Intérieur de grange* est un excellent tableau, dans lequel il ne manque qu'un peu de mouvement et plus de gras dans le faire.

M. Leygues (de Villeneuve sur le Lot) suit la même voie. L'un semble l'élève de l'autre; mais les tableaux de M. Leygues, quoique agréables, ne possèdent qu'à un moindre degré les qualités qui distinguent les ouvrages de M. Sabatier.

On remarque aussi de M. Edwarney (d'Angoulême) un *paysage* composé dans le style du Poussin, dont les dispositions et l'effet sont bien entendus.

M. Sancet (d'Auch), au contraire, imite les modernes et les anciens tour à tour, et manque d'effet.

Les artistes lyonnais figurent aussi avec avantage parmi les peintres méridionaux, quoique ces exposants ne soient pas comptés au nombre des plus renommés de leur école. On remarque surtout les *nature morte* de M. Perrachon. Son tableau produit sans doute beaucoup d'effet; sa couleur, quoique un peu crue, est transparente et fine; mais nous préférons de beaucoup son *dessin* qui est un des plus beaux dans ce genre. L'exécution en est large, ferme et soignée en même temps; l'harmonie y est parfaite : volaille, légumes, y sont rendus avec une vérité saisissante et font l'admiration de tous.

Les bons *paysages* de M. Ponthus-Cinier ont aussi un succès mérité, car on aime la facilité de sa touche, sa couleur argentine et l'aspect toujours agréable ou poétique des sites qu'il choisit.

M. Ranvier cherche les effets de M. Corot; il en imite aussi la couleur. M. Ranvier sait dessiner et peindre. Pourquoi, puisqu'il peut faire davantage, abaisse-t-il ainsi son talent? Sans doute pour suivre la mode; mais, dans les arts surtout, ces travers, tôt ou tard, prêtent à rire.

Une *gouache* de M. Bruyas, qui n'est pas sans mérite, rappelle seule que Lyon possède la meilleure école de peintres de fleurs.

Enfin, les dessins de M. Appian, si piquants, si spirituellement touchés, si larges de faire, jouissent, ici comme partout, d'une estime générale.

Nous ne jetterons qu'un regard rapide sur les œuvres parisiennes; leurs auteurs sont connus, et nous ne pourrions que reproduire des éloges ou des critiques cent fois répétés.

L'œuvre capitale, comme peinture d'histoire, est *le Martyre de saint Vincent*, par M. Larivière. Il renferme des beautés auxquelles nous commençons à n'être plus accoutumés.

MM. Robert Fleury, Beaume, Antigna, madame Rude, quoique dans des styles différents, attirent tous les regards et tous les éloges. Hillemacher, Curzon, J. Noël ne sont pas moins heureux, et la foule s'arrête aussi devant les ouvrages de MM. Diaz, Couturier, Fichel, Ph. Rousseau, Troyon, Chaplin, Guillemain, Lambinet, Veysassat.

On remarque aussi de très-beaux paysages par MM. Léon Fleury, Flandrin, Decamps, Isabey, Gudin, Corot, Tournemine, Viollet-Leduc, Cibot.

Sculpture. — Le joli groupe dans le style Pompadour de M. Math. Moreau est une composition agréable et d'une exécution soignée. *La Bacchante agaçant une panthère*, par M. Falguière, mérite aussi tous nos éloges : le mouvement en est bien senti, l'exécution charmante. Son *Thésée enfant* participe de ces qualités, mais peut-être laisse-t-il à désirer un peu plus d'étude. Les ouvrages de M. Ribier méritent aussi une mention particulière : ses bustes et la statue couchée de monseigneur Croizier sont remarquables par la conscience qui a présidé à leur exécution, qui est d'une finesse et d'un goût exquis. Les bustes de M. Belloc sont remarquables de vérité; ses statues sont bien posées, bien ajustées. M. Benezech n'expose pas moins de vingt-deux statues, bustes et médaillons. Parmi ces œuvres il en est plusieurs de remarquables.

La statue de *Saint Louis* par M. Montigny, est bien composée, bien entendue : les mains sont très belles, mais l'élévation de la pensée et le sentiment religieux en font le premier mérite. Nous adressons les mêmes éloges au beau *Christ en ivoire* de M. Larroque. Le fini en est précieux et l'œuvre très-remarquable. *L'Ange funéraire*, par M. Vivroux, est une

statuette gracieusement composée. Le dessin en est élégant, les draperies légères.

Il n'en est pas de même pour la petite figure du *Printemps*, par M. Guilleton. Elle est peu gracieuse; nous lui conseillons, pour une autre fois, de choisir mieux ses modèles. M. Barthélemy, pensionnaire de la ville, a envoyé une gracieuse figure de *Jeune homme :* la pose est bien comprise, l'exécution en est satisfaisante et promet pour l'avenir. On remarque aussi le *buste du docteur Viguerie*, par M. Jouffroy, qui est d'un beau caractère, et une statuette d'*officier*, par M. Mahoux. Elle est bien posée et a de la fermeté dans son exécution. La *Mère des douleurs*, de M. Bellegarde, offre de bonnes qualités; mais ce groupe n'est pas heureux de composition : le Christ est mal posé sur les genoux de la Vierge. M. Rouède a traité le même sujet. Sa composition est heureuse, les poses sont naturelles, les têtes expressives, les membres bien modelés.

Ce statuaire a exposé, en outre, des bustes, des maquettes de Vierges. On doit surtout des éloges aux six petits groupes de mendiants. Nous appellerons aussi l'attention sur les ouvrages de M. Fournalis, peintre et statuaire, et sur les petites esquisses de M. Julia.

Deux grands autels, vrais monuments, méritent une attention particulière. L'un, par M. Matthieu, est dans le style roman; la composition en est excellente et ne manque d'unité que dans les figures auxquelles le sculpteur n'a pas toujours conservé le caractère de l'époque. Le second, dans le style ogival, par MM. Virebent, frères, n'est pas moins heureux de construction, mais il est moins riche, et les ornements manquent de la finesse et de la légèreté qui font tout l'agrément de ce style.

HORSIN DÉON.

BIBLIOGRAPHIE.

Musées de la Hollande. Amsterdam et La Haye, par W. Burger. — *Philosophie des Beaux-Arts appliquée à la peinture*, par D. Sutter. — *Des Arts et des Artistes en Espagne* jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, par Édouard Laforge.

Je viens, un peu tard, parler d'un excellent petit livre, que tout le monde artistique connaît aujourd'hui, que chacun a lu, qui se trouve dans toutes les bibliothèques d'amateurs; je veux parler du livre de M. W. Burger sur les musées d'Amsterdam et de La Haye. J'ai dit que je m'y prenais un peu tard pour en rendre compte : c'est trop tard que j'aurais dû dire. Tous ceux qui en ont parlé en ont dit du bien; les éloges ont été épuisés, et je ne sais plus de quelles expressions me servir pour dire ce que j'en pense sans être plagiaire.

Il y a cependant une partie du travail de M. Burger que je ne louerai pas sans restriction : c'est la réformation de l'orthographe des noms flamands et hollandais, noms qui, sous leur forme défectueuse, sont familiers depuis si longtemps aux amateurs français. L'auteur semble savoir parfaitement le hollandais, et, avec une ardeur de néophyte qui laisserait croire que sa science est nouvellement acquise, il sabre sans pitié noms propres et prénoms. Quant aux noms propres je passe condamnation, on doit leur conserver leur véritable physionomie; je demande seulement qu'on me permette de les prononcer à ma guise; mais les prénoms? de quelle utilité est-il de les écrire en flamand ou en hollandais quand le reste du livre est écrit en français? Que peut gagner l'histoire de l'art a écrire *Anton Frans* pour Antoine François, *Hendrick* pour Henry, *Hans* pour Jean, *Claas* pour Nicolas, etc., etc.

Et en passant je ferai le même reproche à M. Villot qui a adopté cette orthographe dans l'excellent Catalogue des tableaux flamands et hollandais du musée du Louvre, dont il prépare la huitième édition. Quand les lecteurs français lisent *Jan* pour Jean, et *Nicolaas* pour Nicolas, ils croient à une faute d'impression et ne se doutent même pas qu'ils lisent du flamand ou du hollandais. Bel encouragement pour les érudits et les philologues !

M. Burger lui-même, au reste, est infidèle à son système : il écrit bien,

à la vérité, *Lucas van Leijden*, en faisant remarquer que les Hollandais n'ont pas la lettre y; mais il écrit Vienne, mais il écrit Cologne, mais il écrit Londres, et même ailleurs il écrit Leyde et La Haye avec un y, oubliant, comme je le ferais moi-même, que les Hollandais n'ont pas d'y. La nécessité d'être clair le fait rentrer dans la règle commune, malgré son parti pris. Que dirait-il, en effet, d'une phrase comme celle-ci : Smith, of London, a décrit un tableau de Cornelis Jansen, von Ceulen, qui se trouve dans le musée von Wien? Que serait-ce si on y faisait entrer de l'italien, de l'espagnol, etc., etc. !

J'ai été agréablement surpris en trouvant dans le livre de M. Burger l'éloge du Catalogue des tableaux du musée français. En général les étrangers ne sont pas prodigues de compliments pour les travaux de nos compatriotes : l'approbation de M. Burger est donc doublement précieuse. Le travail de M. Villot est, en effet, bien supérieur aux catalogues des musées étrangers, qui n'ont été un peu améliorés que depuis la publication du catalogue français. Ce n'est point sérieusement que M. Burger ajoute que ce catalogue est savamment rédigé d'après les écrits d'Immerzeel, de Smith, de M. Waagen et *autres étrangers*.

Quels sont ces autres étrangers? M. Burger peut-être, qui ne veut pas se citer par modestie. Certainement des dates, des détails biographiques ne s'improvisent pas ; il faut bien les prendre où ils sont ; il n'est donc pas étonnant que M. Villot ait puisé dans l'ouvrage des Immerzeel : *De Levens en Werken der hollansche en vlaamsche kunstschilders*, etc. *Amsterdam* 1842 *et suiv.* (je cite de mémoire; que M. Burger me pardonne mes fautes). Mais, si M. Villot a pris des renseignements dans le Catalogue de Smith et dans l'ouvrage de M. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, il a dû le faire avec réserve et précaution. Quant au Catalogue de Smith, *l'exact Smith*, comme l'appelle M. Burger, on peut encore s'y fier le plus souvent, mais il en est tout autrement des attributions de M. Waagen. Ce savant n'a point trouvé auprès des experts français le crédit que les étrangers, et surtout les Anglais, lui ont accordé. On en découvrirait peut-être la raison en ceci : que souvent les attributions de M. Waagen flattaient l'amour-propre des Anglais. Au surplus M. Burger lui-même a relevé si souvent les erreurs de M. Waagen dans ses divers ouvrages, que je ne le crois pas bien éloigné de l'opinion des experts français. Certainement l'ouvrage de M. Villot renferme des erreurs : elles sont inséparables d'un pareil travail ; mais le cadre est excellent, et ces erreurs, quand elles seront bien reconnues, peuvent être corrigées dans les éditions successives. M. Burger, en attirant l'attention sur des dates

fausses ou incertaines, sur des erreurs biographiques, sur des attributions contestées, aura même contribué pour sa part à ces corrections, et, nous autres Français, nous devons l'en remercier. Ce n'est que le temps et les efforts de tous qui peuvent rendre un pareil livre le moins imparfait possible.

Le livre de M. Burger nous fait bien connaître les écoles du Nord et particulièrement les écoles hollandaise et flamande. C'est avec enthousiasme que l'auteur parle des artistes de ces deux écoles : il place les maîtres réalistes, comme il les appelle, bien au-dessus des artistes italiens, pour leur *naturalisme très-humain*. A peine fait-il quelques réserves pour Raphaël. « Tel est le caractère de l'école hollandaise dans son en-« semble, la vie, la vie vivante; l'homme, ses mœurs, ses occupations, ses « joies, ses caprices. Les uns ont pris le citoyen en action pour la chose « publique, les autres ont pris les familles chez elles ou dans leurs dis-« tractions extérieures; partout l'animation, la vie présente, l'histoire du « peuple et du pays.

« Ah ! ce n'est plus l'art mystique, enveloppant de vieilles superstitions, « l'art mythologique, ressuscitant de vieux symboles, l'art princier, « aristocratique, consacré *uniquement* à la glorification des dominateurs « de l'espèce humaine. Ce n'est plus l'art des papes et des rois, des dieux « et des héros... »

Tant pis, pourrait-on dire, mais ce ne sont là que des phrases qu'on pourrait croire inspirées par d'autres idées que celles qui naissent du sujet. Ces phrases, il serait tout aussi facile de les tourner contre l'école hollandaise et contre les écoles réalistes. Ne pourrait-on pas dire, en effet : l'école italienne a représenté l'homme dans ses plus belles actions, l'homme dans la plus haute expression de la beauté. L'art idéaliste, en donnant un corps aux croyances des peuples, a toujours eu pour but de développer les sentiments les plus nobles qui reposent dans le cœur de l'homme, soit qu'il exalte l'accomplissement d'un devoir, comme dans la glorification des martyrs, soit qu'il excite à la pratique des vertus. Quand l'art italien représente un homme, ce n'est point le hasard qui conduit son pinceau : il choisit parmi ceux qui ont étonné la terre par leur vaillance et leur héroïsme ou qui l'ont terrifiée par leurs crimes. Ce n'est plus là cet art vulgaire qui représente l'homme dans ses actions les plus basses et même les plus viles; qui semble choisir ses modèles parmi les magots les plus trapus et les plus déguenillés. Devant de pareils tableaux on est tenté de se boucher le nez.

Évidemment ces plaidoyers pour ou contre diverses écoles ne signifient

rien : il faut laisser cela à ces auteurs qui, sous prétexte de critique, s'exercent à faire des amplifications sur les beaux-arts. M. Burger est un esprit trop positif, un connaisseur trop distingué pour perdre son temps à une pareille phraséologie qui ne vaudra jamais la moindre de ses descriptions. Un beau tableau est beau, quelle que soit sa provenance. L'esprit se repose agréablement auprès des maîtres des écoles flamande et hollandaise, quand les chefs-d'œuvre des écoles du Midi ont fatigué son admiration.

M. Burger nous promet la description du musée de Rotterdam et des galeries particulières de la Hollande : espérons qu'il ne nous la fera pas attendre trop longtemps et que nous pourrons ajouter bientôt un bon livre à ceux qu'il nous a déjà donnés.

— Jamais un traité de rhétorique n'a formé un orateur ; jamais traité de poésie n'a fait naître un poëte ; je ne crois donc pas que l'ouvrage de M. Sutter, *Philosophie des Beaux-Arts appliquée à la peinture*, si bien fait qu'il soit, serve jamais à faire un peintre. Je ne crois même pas qu'il en existe un qui ait assez d'instruction pour le lire. Il manque à nos artistes une bonne éducation littéraire et scientifique. Il y a des règles pour la perspective, l'harmonie des couleurs, la distribution des ombres et de la lumière : ces règles s'appuient sur la géométrie, sur la physique, mais tout cela est inconnu à nos peintres modernes. Plutarque dit : « Dans les « arts rien de ce qui est bien fait n'est fait au hasard ; les artistes usent « partout de règles, de lignes, de mesures, de nombres. » Ces règles, qui sont une partie essentielle, indispensable du métier, il faut les acquérir au début de la carrière : plus tard, si l'artiste essaye de se lier par des préceptes qui lui sont étrangers il paralysera ses facultés naturelles.

Une chose frappe dans l'histoire des peintres anciens les plus renommés : ils étaient tous architectes et même ingénieurs, ils ne séparaient pas les sciences positives de la peinture. Cimabue, Giotto, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël connaissaient bien les mathématiques ; ils étaient indifféremment peintres, architectes, sculpteurs, ingénieurs. Quel est le peintre, aujourd'hui, qui connaît les lois mathématiques de la perspective ? quel est celui qui connaît la théorie mathématique des ombres et qui sache distribuer la lumière dans un tableau ? Ne trouve-t-on pas très-souvent, au contraire, des tableaux éclairés d'une manière ridicule, avec une perspective impossible. S'il s'agit de la couleur, c'est bien autre chose ; il y a cependant d'excellents ouvrages de chimie qui enseignent la composition intime des couleurs, qui apprennent les mélanges qu'on peut faire et

ceux qu'on doit éviter. Il y a des traités de physique qui enseignent les propriétés de ces couleurs, les modifications qu'elles subissent lorsqu'elles sont éclairées par d'autres couleurs, les propriétés de leurs reflets, les lois de leur harmonie. Sous ce rapport, l'ouvrage de M. Sutter laisse quelque chose à désirer, mais il y a les beaux travaux de M. Chevreul qui seront toujours pour le peintre un guide sûr.

Aujourd'hui l'expérience d'un peintre est perdue pour ceux qui viendront après lui ; la science d'un peintre est inhérente à l'homme et ne se transmet pas même à ses meilleurs élèves, de sorte que l'on peut dire qu'il existe des peintres, mais que la science de la peinture n'existe pas. Ce que trouve un mathématicien est acquis aux sciences mathématiques, chaque découverte est un pas en avant sans qu'il soit possible de rétrograder ; les physiciens, les chimistes, les astronomes, les ingénieurs, les architectes même, profitent des découvertes de leurs prédécesseurs, au moins dans ce qui regarde le métier. Si les peintres font exception à cette progression générale, c'est qu'ils ne veulent pas étudier. Annibal Carrache disait que le Traité de Léonard de Vinci lui aurait épargné vingt ans de travail, s'il l'avait connu dans sa jeunesse. Trouverait-on un peintre aujourd'hui qui ait étudié le Traité de Léonard de Vinci ?

J'ai donc bien peu d'espoir de trouver le livre de M. Sutter dans les mains des artistes, et c'est cependant pour eux qu'il a été écrit; je n'ai même aucune espérance de leur voir lire la partie qui traite de l'esthétique où ils auraient tant de choses à apprendre. L'auteur y fait preuve de grandes connaissances et de sentiments élevés , mais peut-être pourrait-on y désirer plus de clarté et de simplicité dans la narration ; c'est, au reste, le défaut général du livre. Je citerai cependant la définition que donne M. Sutter du mot *génie*, définition qui me paraît des plus heureuses.

Buffon a défini le génie : l'aptitude à la persévérance. *Laharpe* dit que c'est une supériorité d'esprit et de talent. *Marmontel :* étendue de l'esprit, force de l'imagination, activité de l'âme réunies. Le Dictionnaire de l'Académie : talent, disposition naturelle, aptitude pour une chose; qualité des esprits supérieurs qui les rend capables de créer, d'inventer, d'entreprendre des choses extraordinaires. Le Dictionnaire de Boiste : talent, penchant, inclination, disposition naturelle pour un art; faculté intellectuelle de créer; espèce d'inspiration suivie de création ; faculté de trouver les rapports ordinaires entre les grands objets.

Tout cela est assez obscur ; voici qui est plus net : M. Sutter dit : il y a deux acceptions de ce mot : 1° le génie qui s'acquiert ; 2° le génie qui ne peut s'acquérir.

Le premier consiste dans une puissance fécondante de l'esprit, qui, à l'aide des doctrines et du travail, élève ses productions au-dessus des idées ordinaires. Le second est une faculté innée, plus forte que notre volonté et par laquelle certaines choses sont mieux faites spontanément qu'à l'aide d'une grande application. Cette faculté paraît insuffisante pour faire un grand homme ou un chef-d'œuvre.

Quand les artistes auront acquis une instruction suffisante, ils pourront lire le livre de M. Sutter; ils y trouveront d'excellentes choses qu'ils ne soupçonnent même pas à présent, mais j'ai peur que cela ne soit pas dans un avenir très-prochain. Aujourd'hui un artiste se trouve assez instruit quand il sait dessiner un arbre ou un bonhomme; toute autre science lui paraît superflue et il croirait perdre son temps à l'acquérir.

— M. Édouard Laforge a publié une Histoire succincte des Beaux-Arts en Espagne depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Sa narration est toujours claire et élégante, mais trop précise; on aurait désiré quelquefois plus de renseignements sur les artistes qu'il cite. Il n'a donné quelques développements à ses intéressantes notices que pour les artistes les plus célèbres, et ceux-là sont bien connus. Des tables excellentes terminent le volume et facilitent les recherches.

Le livre a été imprimé à Lyon avec un grand luxe et par un imprimeur très-distingué, M. Louis Perrin; il est orné de fleurons, culs-de-lampe, lettres historiées, et cependant, tel qu'il est, il ne plaira pas à tous les lecteurs. L'ensemble du livre est d'un archaïsme qui ne convient ni à l'ouvrage, ni à notre époque. Les U sont remplacés par des V; heureusement cela n'a lieu que sur le titre. Le caractère du corps de l'ouvrage est trop fort pour un in-8°, c'est un caractère d'in-f° ancien; les pages sont trop pleines, ce qui ôte de l'élégance à l'impression; enfin le très-beau papier vergé sur lequel le livre est imprimé a une teinte roussâtre qu'il faut bien admettre dans un livre ancien, mais qui paraît peu convenable dans un livre moderne. C'est absolument comme si on construisait aujourd'hui un château gothique pour une habitation moderne.

Le livre de M. Laforge ne se vend pas : il l'a distribué à ses amis et aux rares lecteurs qui s'intéressent encore à l'histoire des beaux-arts. C'est faire un noble usage de ses loisirs et de sa fortune, que de consacrer l'une et les autres à de pareilles publications. Il faut espérer que M. Édouard Laforge ne s'en tiendra pas là.

FAUCHEUX.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Le tombeau du maréchal de Saxe. — La statue de Louis XIV, par le Bernin. — Les académistes écuyers et les académistes peintres. — Le musée d'Alençon. — Le *trucage*. — L'Académie des Beaux-Arts. — L'Académie de Belgique. — Nécrologie, etc.

⁂ On vient de publier un nouvel abrégé des *Mémoires secrets de Bachaumont* (Paris, Delahays, 1858, in-12), dans lequel on a fait entrer seulement une partie du journal rédigé par ce *virtuose*, pour lui donner le nom qu'il se donnait lui-même avec orgueil. On doit s'étonner que Bachaumont, qui aimait les arts avec tant de passion et qui les cultivait avec tant de goût, ne leur ait pas consacré plus de place dans ses *Nouvelles à la main*, écrites par lui-même dans le salon de madame Doublet, depuis le 1er janvier 1762 jusqu'à sa mort, 2 mai 1771. Voici seulement un article du 24 juillet 1770, qui complétera un passage de la notice sur l'abbé Gougenot des Mousseaux, publiée dans le t. Ier de cette Revue, p. 445; c'est une description critique du tombeau du maréchal de Saxe, exécuté par Pigalle, admirable ouvrage de statuaire qui est enfoui dans le temple de Saint-Thomas à Strasbourg :

« Le mausolée du maréchal de Saxe est, sans contredit, un des plus beaux morceaux de génie qu'on puisse voir en fait de sculpture. Le sujet en est simple et grand ; l'ordonnance belle, nette et riche : tout y est plein de vie, de mouvement et de chaleur. La figure principale, celle du maréchal, s'offre la première au spectateur, suivant les principes du bon sens et de l'art. Il est dans ses habits militaires, il semble s'avancer vers le sarcophage ouvert à ses yeux. Il descend déjà les marches qui y conduisent : il a cette fermeté tranquille des héros, que les ignorants ont prise pour de la froideur. La Mort est debout devant lui, sur sa gauche : elle lui présente le sable, et lui indique qu'il est temps d'entrer au tombeau. L'artiste l'a couverte d'un voile, pour dérober aux yeux le hideux de cette figure, et cependant le squelette perce à travers la draperie. Du même côté, et sur le plan en avant, c'est-à-dire aux pieds du maréchal, est la France alarmée, qui paraît retenir d'une main son défenseur, et de l'autre supplier la Mort de retarder le fatal moment. A la droite du héros, et en face de celle-ci, est un Hercule courbé, dans l'attitude de la plus profonde

douleur, mais d'une douleur mâle et réfléchie. Cette figure est d'une rare beauté, et peut lutter avec tout ce que l'antique nous offre de plus parfait. A la droite, en remontant et un peu derrière le maréchal, on voit le léopard terrassé, l'aigle éperdu, le lion qui s'enfuit en rugissant; tous emblèmes caractéristiques des puissances liguées dans la guerre où M. de Saxe se couvrit de gloire, ainsi que la France. A sa droite sont des trophées militaires, sur lesquels pleure le Génie de la guerre, qui tient son flambeau renversé. On voit, par cette exposition, quel effet peut produire un sujet aussi bien conçu et développé avec autant d'ordre et d'intelligence; mais ce qu'on ne peut rendre, ce sont les airs de tête, et l'expression caractéristique de chaque figure : tout y est d'un sublime proportionné à une aussi belle idée.

« Au surplus, comme il n'est point d'ouvrage sans défaut, celui-ci a essuyé plusieurs critiques, dont quelques-unes sont difficiles à résoudre. D'abord, on demande pourquoi le tombeau s'ouvre en sens contraire, c'est-à-dire pourquoi la pierre qui le ferme, au lieu de se renverser du côté opposé au maréchal, revient sur lui, et semble faire obstacle à son entrée, bien loin de la faciliter? Il faut convenir, malgré tout ce que l'on dit pour excuser l'artiste, que c'est une faute de bon sens, telle qu'il s'en trouve souvent dans les productions du génie. On prétend, en second lieu, que l'Hercule pleurant d'une part, et le Génie de la guerre pleurant de l'autre, sont un pléonasme dans la composition et n'expriment que la même allégorie d'une façon différente; ce qui rend le travail de l'artiste plus riche, mais trahit la stérilité de l'inventeur. On reproche au sculpteur d'avoir affaibli l'allégorie, en travestissant en Génie de la guerre cet enfant qui n'était que l'Amour autrefois, et ajoutait réellement à l'idée du poëte. D'autres censeurs disent que le sable est un attribut du Temps, et que c'est un défaut de costume de le donner à la Mort, ainsi que de la voiler. Cette dernière critique paraît tomber sur une hardiesse trop ingénieuse de l'auteur pour ne pas la rejeter. Enfin, on veut que l'invention soit de l'abbé Gougenot, amateur éclairé des arts, mort depuis quelque temps; et l'on assure que, par une modestie aussi sublime que l'ouvrage même, le sieur Pigalle n'en disconvient pas, et publie lui-même l'anecdote.»

⁂ M. Anatole de Montaiglon nous communique une addition à son article sur la statue équestre de Louis XIV par le cavalier Bernin (voyez le n° de septembre 1858). Ce fragment aurait dû être placé après la mention du poëme de Gabriel Baba, p. 509.

« Louis XIV eut même, pour croire à la beauté de sa statue, une opinion

meilleure que ce dithyrambe obligé, je veux dire l'estime qu'en fit Le Nôtre dans son voyage à Rome en 1678. « Le Bernin étoit déjà vieux « quand Le Nostre arriva à Rome; il avoit une pension de deux mille écus « pour travailler à la statue équestre de Louis XIV. Malgré la jalousie « naturelle aux Italiens, surtout à l'égard des François, le Bernin eut « envie de connoitre Le Nostre. Ce dernier, allant lui rendre visite, fut « agréablement surpris de trouver sur le bureau de ce grand homme « le recueil d'une partie de ses ouvrages qui avoient été gravez. Le Bernin « lui dit qu'il ignoroit qu'il en étoit l'auteur, mais que cela partoit d'un rare « génie. L'on a prétendu que cette ignorance étoit une feinte adroite « de l'Italien pour gagner la bienveillance du François qu'il sçavoit estre « en faveur du Roi et du ministre; mais un homme aussi éclairé que « le Bernin pouvoit-il être de mauvaise foi en louant les ouvrages de « Le Nostre? Quoi qu'il en soit, Le Nostre fut si touché des marques « d'estime qu'il recevoit du Bernin, qu'il lui rendit de grands services « et fut cause que l'on fit venir en France la statue equestre du Roi, malgré « la voix publique qui blâmoit hautement cet ouvrage (1). »

⁂ Jean Rou, qui avait écrit une Histoire de l'Académie de Peinture et de Sculpture, sur les notes de son ami Henri Testelin, raconte dans ses Mémoires une anecdote qui mérite d'être recueillie : « Je me trouvois un jour, dit-il, à l'Académie royale de la peinture et de la sculpture, lorsque par occasion on vint à y agiter la question de la préférence qui devoit être adjugée entre les deux statues équestres de la place Royale et du Pont-Neuf. De ces statues, il ne s'agissoit que du cheval et non pas du cavalier. Presque tous les professeurs qui donnèrent là-dessus leur avis prononcèrent en faveur du cheval de la place Royale, mais un écuyer de la Grande-Écurie, et un des trois maîtres de la célèbre Académie de Toulon, s'étant trouvés à l'examen de cette question, jugèrent en faveur du cheval de bronze qui est celui du Pont-Neuf. Ces deux sortes de partisans alléguèrent chacun de très-bonnes raisons, quoique dans des vues très-différentes, et sur une grande variété de principes. Les académistes écuyers s'arrêtoient à ce qui étoit du ressort de leur juridiction et de leur connoissance en fait de chevaux, et qui résultoit des secrets de leur profession; sur quoi ils trouvoient que la nature est plus exactement suivie dans toutes les parties de cette figure du Pont-Neuf, qu'elle ne l'est dans

(1) *Abrégé de la vie d'André Le Nostre* dans : *Continuation des Mémoires d'histoire et de littérature,* par le P. Desmolets. Paris, 1749, in-12, tome IX, partie II, pages 463-464.

celle de la place Royale. Les académistes peintres, au contraire, laissant là cette considération, trouvoient que le cheval de la place Royale est désigné (dessiné) d'une manière plus pittoresque (pour me servir de cette expression qui est le vrai terme de l'art) et, qu'en un mot, il y a plus de *goût* dans cette attitude que dans l'autre. Cela fait voir ce que c'est en général que le jugement des hommes, car ce n'étoit pas là de ces disputes qui sont entre des ignorants et des savants ; c'étoit au contraire une diversité d'envisagement entre des personnes également pourvues de capacité et de connoissance, mais de différentes professions. Outre qu'il faut remarquer que les deux sujets de la dispute avoient chacun, quoique à différents égards, et un véritable prix et une véritable beauté, étant également d'une main de grand maître, de sorte que la recherche d'une préférence de l'un à l'autre n'en étoit que plus curieuse ; le cheval de la place Royale est imité de celui de Marc-Aurèle qui est une des plus fameuses antiques de Rome ; le cheval du Pont-Neuf est du célèbre Bolognese et de l'excellent sculpteur Pietro Tocca, tous deux d'une grande réputation. » Jean Rou aurait dû dire que le cheval de la statue équestre de Louis XIII était de Daniel Ricciarelli : « Les rois dont tous les desseins et toutes les pensées ont toujours été fort rares et extraordinaires, dit Sauval, n'ont jamais fait ni même songé à faire un cheval d'une taille si grande et si épouvantable. »

⁂ On lit dans l'*Artiste :*

« Le petit musée d'Alençon vient d'avoir une bonne fortune que lui envieront bien des collections départementales. M. de Chennevières, qui a réuni une précieuse suite de dessins dus au crayon des maîtres français, a consenti à s'en dessaisir provisoirement et à les exposer dans les salles du musée. Le savant collectionneur a dressé lui-même un catalogue, et ce catalogue est un très-agréable et très-instructif petit livre. La plupart des artistes normands, et plusieurs peintres des autres écoles provinciales, sont représentés dans cette collection, qu'enrichissent aussi des dessins de Le Sueur, de Le Brun, de Valentin, de F. de Troy le père, de Raoux, de Bouchardon, de Boucher, etc. Bien des noms glorieux manquent sans doute à cette galerie ; mais telle qu'elle est, elle complète le musée d'Alençon et lui prête un intérêt véritable. En se dépouillant, au profit de tous, de ses beaux dessins, fidèles compagnons d'étude, M. de Chennevières a donné un excellent exemple : nous aimerions qu'il fût suivi. »

⁂ Un procès, qui vient d'avoir lieu à Paris, a créé un nouveau mot :

Trucage, ou l'art de tromper en vendant des objets d'art. On disait déjà : « il a le *truc*. » Trucage est désormais acquis à la langue française. Dans le procès dont il s'agit, trucage s'appliquait à la tromperie sur la vente d'objets d'art prétendus antiques.

Un sieur Boissel de Monville achète des objets d'art antiques et notamment des émaux, pour le compte des fils de M. de Rothschild. Il est connu, dans le commerce de Paris, pour être le mandataire de ces messieurs, qui consacrent des sommes considérables à l'acquisition de ces objets d'art.

Pierrat, qui s'intitule préparateur d'objets d'art, paraît exploiter la passion des antiquaires en leur vendant pour de véritables antiquités, des objets qu'il fait fabriquer en imitation d'antiques.

Dans le courant de cette année, il a vendu à M. de Monville, par l'intermédiaire de Chalvet, libraire, pour près de 25,000 francs d'aiguières, de salières et autres vases en émaux, prétendus antiques. Depuis, on a découvert que ces objets étaient modernes. Ainsi, des vases vendus comme datant du XVIe siècle, représentent des objets qui ont été copiés sur des vases antiques, découverts seulement à Herculanum pendant le siècle dernier.

Par des supercheries très-habiles, la sagacité de M. de Monville, expert en pareille matière, avait été mise totalement en défaut. Ainsi, Chalvet prétendait que son commerce de libraire le mettait à même, en parcourant les provinces, d'obtenir par voie d'échange des objets précieux. A Montauban, il avait acquis une magnifique aiguière ; à Arles, il connaissait l'existence de divers émaux dépendant d'une collection appartenant à deux frères auxquels ils avaient été légués à la charge de les conserver. Il devait être très-difficile de se les procurer.

M. de Monville et Chalvet firent deux voyages à Arles. Pierrat s'y trouvait également ; il avait chaque fois apporté de Paris les objets à vendre. Caché dans un hôtel, il dirigeait les démarches que Chalvet devait faire.

A l'aide de ces stratagèmes : d'une couche de crasse habilement et artistement répandue sur les objets récemment fabriqués, de brisures et de restaurations opérées pour faire croire à leur vétusté, Pierrat a fait acheter à M. de Monville des objets modernes pour une somme considérable. Il convient d'ajouter que Pierrat est chargé par les divers amateurs de Paris de faire restaurer les émaux qu'ils possèdent. Lorsque ce sont de véritables antiques, l'inculpé en fait faire des copies qu'il vend pour des antiques à ceux qui ne connaissent pas les originaux.

Pour ces faits, Pierrat, traduit en police correctionnelle, a été condamné à quinze mois de prison.

⁂ Voici l'inventaire des envois de Rome exposés à l'École des Beaux-Arts :

Peinture. — M. Guillard (1re année), quatre dessins : la Vénus de Milo, l'Archiloque, un petit saint Jean et un Tireur d'arc.

M. Soumy (3e année) : un dessin de Femme à sa Toilette, la Création de l'Homme, grand dessin d'après Michel-Ange.

M. Gaillard (1re année) : Fragment de la Dispute du Saint-Sacrement, d'après la fresque de Raphaël, grand dessin colorié.

M. Bellay (5e année) : Tête du Christ, étude ; deux eaux-fortes, d'après Raphaël ; un portrait d'homme d'après nature ; Adam et Ève, eau-forte ; Tête de Femme, étude ; la Sibylle de Delphes, d'après la fresque de Michel-Ange.

M. Bernard (5e année) : Fuite de Néron, peinture.

M. Delaunay (1re année) : Dessins de fragments, d'après Raphaël et d'après un bas-relief de Phidias ; la Leçon de flûte, peinture gracieuse.

M. Clément (1re année) : Fragment de dessin d'après Raphaël et un bas-relief antique ; un Enfant et son âne, étude d'après nature.

M. Giacometti (8e année) : Agrippine, peinture ; Saint-Vincent de Saragosse, peinture.

M. Maillot (3e année) : Copie d'une fresque de Raphaël ; Saint Luc, grand dessin ; Martyre de sainte Juliette.

M. Levy (3e année) : Le Souper libre, grande peinture.

Sculpture. — M. Lepère (5e année) : Tête de Bacchante en marbre ; Baptême de Jésus-Christ, groupe en plâtre ; le Portement de la Croix, bas-relief en plâtre ; Lysias reine de Lydie, femme de Candaule, belle statue de marbre.

M. Carpeaux (3e année) : l'Enfant au Coquillage, plâtre ; le Tireur d'épine, marbre d'après l'antique.

M. Maniglier, la Mort d'Abel, bas-relief.

Gravures et médailles. — M. Dubois, figure d'étude modelée en cire ; une tête d'étude médaillon et deux copies d'un camée et d'une pierre antique.

Architecture. — M. Ginain (5e année) : Une Caserne de cavalerie.

M. Vaudremer (3e année) : le Château Saint-Ange, la Restauration du beau mausolée d'Adrien.

M. Bonnet (3e année) : le Temple du Soleil et le Temple de Vesta.

M. Daumet : le Temple de la Concorde et le Tombeau de Cornélius Scipion.

M. Guillaume (4e année) : le Théâtre de Marcellus.

Le bel amphithéâtre de Paul Delaroche était ouvert, ainsi que deux vestibules des galeries supérieures de l'École, récemment décorées.

⁂ L'Académie des Beaux-Arts a procédé, dans sa séance publique annuelle, à la distribution des prix.

M. Robert Fleury siégeait au fauteuil de la présidence.

Cette solennité des arts, qui avait attiré, suivant l'usage, une foule d'élite, a commencé par une ouverture due à M. Barthe, qui a remporté le grand prix de composition en 1854. On y a remarqué de grandes qualités d'orchestration.

Ensuite est venu le rapport fait par M. F. Halévy, secrétaire perpétuel, sur les travaux des pensionnaires de l'Académie impériale de France à Rome.

Les grands prix de peinture, de sculpture, d'architecture, de gravure en taille douce et de composition musicale, ceux du concours Bordin, fondation dont dispose l'Académie, ont ensuite été distribués. Puis, M. Halévy a lu une intéressante notice historique sur la vie et les travaux de Paul Delaroche.

Pour terminer brillamment la séance, on a exécuté la cantate de *Jephté*, à laquelle on a décerné le grand prix cette année, et dont les paroles sont de M. Émile Cicile et la musique de M. David, élève de MM. F. Halévy et Bazin.

Voici maintenant la liste des prix dans l'ordre de leur distribution :

Grands prix de peinture. — Premier grand prix, M. J.-J. Henner, élève de MM. Drolling et Picot. — Second grand prix, M. Benjamin Ullmann, élève de MM. Drolling et Picot.

Mention honorable. M. Jules Joseph, élève de M. Léon Coignet.

Grands prix d'architecture. — Premier grand prix, M. Coquart (Ernest-George), élève de M. Le Bas, membre de l'Institut. — Second grand prix, M. Thierry (Charles-Alphonse), élève de M. Le Bas.

Mention honorable, M. Train (Eugène), élève de M. Jay et de M. Questel.

Grand prix de gravure en taille douce. — L'Académie n'a pas décerné de premier grand prix. — Second grand prix : M. Miciol (Pierre), élève de M. Vibert.

Mention honorable : M. Nargeot (Jean-Adrien), élève de MM. Nargeot, Gleyre et Dubouloz.

Grands prix de composition musicale. — Premier grand prix : M. David, élève de M. F. Halévy et de M. Bazin. — Second grand prix : M. Cherouvrier (Edmond-Marie), élève de M. Leborne.

Mention honorable : M. Pillevesse (Jules-François), élève de M. Carafa, membre de l'Institut, et de M. Reber, membre de l'Institut.

Prix Leprince. — Pour la peinture, à M. Henner ; pour l'architecture, à M. Coquart.

Prix Achille Le Clère. — M. Thierry.

Grand prix de sculpture. — L'Académie n'a pas décerné de premier grand prix. — Second grand prix : M. Watrinelle (Antoine-Gustave), élève de M. Toussaint. — Deuxième second grand prix : M. Delaplanche (Eugène), élève de M. Duret, membre de l'Institut.

Prix Deschaumes. — De douze cents francs, à décerner, au jugement de l'Académie des Beaux-Arts, à un jeune architecte, M. Coquart.

Prix George Lambert. — M. Elwart, compositeur de musique.

Prix Bordin. — M. Henri d'Escamps.

Prix de Trémont. — MM. Chifflart et Leroux, peintres d'histoire, et M. Deffès, compositeur de musique.

Prix Edouard Rodrigues. — M. Barthe, lauréat de 1854, pour son oratorio de *Judith*.

⁂ Dans sa séance du 4 novembre, l'Académie de Belgique, classe des Beaux-Arts, a mis au concours pour 1859 les questions suivantes :

« Faire l'histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas, jusqu'à la fin du XVe siècle.

« Faire l'histoire de la gravure des sceaux, des médailles et des monnaies en Belgique, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

« Faire l'histoire de la tapisserie de haute-lisse dans les Pays-Bas. »

Et pour 1860 :

« Quelle a été au moyen âge, en Belgique, l'influence des corporations civiles sur l'état de la peinture et sur la direction imprimée aux travaux des artistes ?

« Déterminer et analyser, au triple point de vue de la composition, du dessin et de la couleur, les caractères constitutifs de l'originalité de l'école flamande de peinture, en distinguant ce qui est essentiellement national de ce qui est individuel. »

⁂ Le peintre Léon Fleury, mort à Paris, le 20 octobre dernier, était un des paysagistes estimés de l'ancienne école. — Fils d'un peintre d'his-

toire distingué et frère cadet de M. Robert Fleury, il était né à Paris, en 1804. D'abord élève de son père, il se tourna bientôt vers l'étude du paysage, et prit pour maîtres MM. Hersent et Victor Bertin. Il fit ensuite, en Italie, de 1827 à 1830, un voyage, ou plutôt un séjour de trois années, revint par la Belgique, et débuta au salon de 1831. Aux salons suivants, il obtint les troisième, deuxième et première médailles (1834, 1837, 1845), et enfin la décoration, en mai 1852. – Plusieurs de ses tableaux ont été acquis, à différentes époques, pour la galerie du Palais-Royal, le Luxembourg, par la liste civile et la ville de Paris.

Voici la liste de ses productions :

1831. Le Ponte-Rotto, sur le Tibre. — Paysages.
1833. Forêt de Fontainebleau. — Moine de la campagne de Rome.
1834. Bruxelles. — Vue près de Maubeuge.
1835. Rome. — Vue des jardins Farnèse.
1836. Châteaux de Clisson, d'Amboise, de Blois.
1837. Vues de Clermont, de Thiers, de Riom.
1838. La chapelle de Dreux. — Vue de Saint-Cloud. — Le Trou de l'Enfer.
1839. Les Rochers de Sassenage. — La Vallée de Grésivaudan.
1840. Environs de Nantes. — Pont de l'Arche.
1841. Vue de Clermont. — Sassenage.
1843. Vue de Nice. — Villefranche. — Le Monte-Calvo.
1844. Les bords de la Marne. — Saint-Maur. — Environs de Monaco.
1845. Vue du Var. — Rouen. — Moulins. — Site flamand.
1846. Le Castel Saint-Élie, près de Rome. — Le Rhin à Oberwesel.
1847. Vue de Coutivert, en Bourgogne.
1848. Environs de Rotterdam. — Vue d'Uzerches
1849. Le Bocage (Basse-Normandie).
1850. Pâturage de Normandie.
1852. Village de Normandie. — Environs de Trouville.
1855. *Une série de sujets précédemment exposés.*

⁂ Le graveur Ignace Pavon, qui s'était fait connaître par ses belles estampes d'après Raphaël et le Titien, vient de mourir à Rome.

⁂ On lit dans *le Constitutionnel :* « Un artiste aimé et estimé, Domard, graveur en médailles, chevalier de la Légion d'honneur, est mort il y a quelque temps à Paris, regretté de tous ses camarades. Nous consacrons volontiers quelques lignes à sa mémoire.

« Domard est né à Paris, en 1792; bien jeune, il s'est spécialement destiné à l'étude de la gravure en pierres fines ; il étudia sous les auspices de MM. Jeuffroy et Cartellier, et, à l'âge de dix-huit ans, il remportait le 2e grand prix de l'Institut.

« L'insuffisance de ses ressources l'obligeant à renoncer aux chances du concours pour obtenir le 1er grand prix, il fut heureux de la bienveillance de M. Denon, directeur des Beaux-Arts, qui lui confia la copie d'un bronze antique représentant Jupiter Olympien. Peu après fut créée une galerie métallique ayant pour objet de consacrer les noms et les effigies des hommes qui possédaient des droits à la reconnaissance nationale. Domard exécuta plusieurs de ces médailles au nombre desquelles il faut citer : Fléchier, Catinat, Jeanne d'Arc, Molé, Voltaire, Mignard, Sully, Mirabeau et Duquesne.

« A l'avénement de Louis-Philippe, il sortit vainqueur de la lutte pour les deux monnaies d'or et d'argent. N'oublions pas non plus la médaille qui consacre le rétablissement de la statue de Napoléon Ier sur la colonne de la Grande-Armée. Domard produisit aussi la médaille de M. Cartellier, qui fut son maître et son ami; enfin il fit celle qui fut frappée en l'honneur de l'illustre Percier; cette œuvre magistrale, digne de la mémoire du grand architecte, assure à son auteur une place honorable parmi les plus éminents artistes français. »

PROGRÈS DE LA GRAVURE SUR BOIS

EN FRANCE.

Si toute origine est petite, nulle peut-être n'a été aussi humble que celle de la gravure sur bois. A peine offrit-elle d'abord les caractères d'un art. Elle servit dans les commencements à tailler des sceaux économiques, des lettres en relief, dont les scribes et enlumineurs faisaient usage pour imprimer les majuscules. On a des preuves que cette coutume s'établit dès le XIIe siècle. Les moines, selon toute vraisemblance, donnèrent les premiers quelque développement à la gravure en relief. Les ordres principalement qui s'occupaient de l'instruction, comme les franciscains et les bénédictins, furent tentés de l'employer pour rendre leur tâche moins pénible, pour fixer leurs leçons dans l'esprit de la jeunesse au moyen des images. C'est là une pure hypothèse, mais elle a pour elle toutes les vraisemblances. La plus ancienne mention d'un graveur en bois que l'on ait découverte jusqu'ici se trouve dans un obituaire des franciscains, à Nordlingen, obituaire qui s'arrête au commencement du XVe siècle; on y lit cette phrase latine : *VII Id. Augustii. Obiit Fr. H. Luger, laycus, optimus incisor lignorum,* c'est-à-dire : « Le sept des ides du mois d'août est mort Fr. H. Luger, laïque, excellent graveur sur bois. » Pour que les moines eussent recueilli cet artiste, l'eussent enterré dans leur cimetière, il fallait qu'ils fissent grand cas de ses travaux et un usage continuel de son talent.

Au XVe siècle, l'art de tailler le bois, pour en obtenir des estampes, quitta les pieuses demeures où l'avaient retenu les clercs, et passa entre les mains des laïques. Il prit dès lors en Allemagne un développement considérable. A Ulm, Augsbourg, Nuremberg et d'autres villes fonctionnaient de nombreux ateliers; ils fournissaient d'images l'Italie, la France, les Pays-Bas. Venise en fut inondée, si bien, que les marchands et graveurs du pays adressèrent une plainte au sénat, dans l'année 1441, pour obtenir des mesures prohibitives. Une si grande prospérité commerciale devait amener un perfectionnement d'exécution ana-

logue. Aussi, pendant tout le xve siècle, l'art de graver sur bois fit-il des progrès continus, dont hérita le siècle suivant. Albert Dürer et ses élèves lui donnèrent le plus grand éclat qu'il ait jamais atteint sous le règne de l'ancienne école. Tout le monde a vu ces magnifiques travaux, d'une netteté, d'une hardiesse, d'une vigueur qui frappent l'imagination et donnent aux objets une sorte de réalité. Après ce brillant midi, la gravure en relief pencha peu à peu vers son déclin, en jetant sur les Pays-Bas, pendant la seconde moitié du xvie siècle, les derniers rayons de sa grande période.

Rubens suspendit un moment sa décadence; mais elle devint plus rapide après la mort de l'illustre coloriste, et, pendant le xviiie siècle, ce fut un art presque abandonné. La France seule le cultiva d'une manière assez brillante pour prouver qu'il ne périrait point. « Le nombre des artistes français ainsi occupés, dit Joseph Heller, dépassait alors celui des graveurs qui taillaient le bois chez toutes les autres nations. » Deux familles se distinguèrent principalement à cette époque, les Papillon et les Lesueur. Une foule d'individus s'évertuaient auprès d'elles à orner les livres de frontispices, de vignettes, de fleurons, et même à exécuter de grandes planches. Ils firent les efforts les plus méritoires pour rendre le clair-obscur, grave difficulté produite par la nature des matières ligneuses. Cette prospérité ne devait point se soutenir. Vers la fin du siècle, notre école baissa : l'Empire l'ensevelit dans une tranchée, sous une grêle de boulets et de mitraille.

Mais c'est une grande ressource pour l'humanité que sa séparation en divers peuples. La décadence d'une nation n'entraîne pas celle de la race. La lumière qui faiblit sur un point se ranime sur un autre, et son éclat, au milieu de ces pérégrinations, va toujours croissant. L'œuvre, un moment suspendue chez nous, fut reprise et continuée par l'Angleterre. Des hommes remarquables, à la fin du xviiie siècle, essayèrent de lutter contre la gravure sur cuivre, d'obtenir avec leurs tailles en relief, les lignes suaves, les gradations délicates que le burin a le don de produire naturellement. Ils obtinrent quelques résultats, augmentèrent le nombre des procédés, mais perdirent la hardiesse, la vigueur, des qualités importantes. Ils finirent cependant par se former une manière agréable, originale même, et, de 1800 à 1825, furent les seuls en Europe capables d'exécuter ce genre de travail, sans

rappeler les informes essais des temps primitifs. Chez nous, la gravure sur bois ne s'était conservée qu'en province, à Nantes et à Épinal entre autres villes. On l'employait pour illustrer les livres populaires de rudes empreintes ou pour confectionner les images grossières que les paysans étalent dans leurs cabanes. A Paris, MM. Best, Andrew, Leloir, Porret, Lacoste, Brevière taillaient les fleurons, les culs-de-lampe qui ornaient alors tant bien que mal les publications de luxe. Il ne restait pas dans toute la France plus de dix artistes xylographes.

Voilà où en était chez nous la gravure sur bois pendant la Restauration, après cet hiver de la pensée, du talent et des Beaux-Arts qu'on nomme l'Empire. L'Angleterre avait imaginé les publications illustrées, vendues à bas prix : le *Penny Magazine,* le *Saturday Magazine* obtenaient, au delà du détroit, un succès immense et très-lucratif. M. Charton, homme d'initiative et de jugement, conçut l'espoir de faire réussir une œuvre analogue, écrite dans notre langue, ornée de dessins par nos graveurs. Dès l'année 1832, il s'occupa de cette entreprise avec M. Lachevardière. C'était un coup hardi à tenter. Après une visite à Londres, il réunit MM. Leloir, Best et Andrew, qui avaient formé une association, et leur proposa de lui livrer cinq ou six gravures par mois. Les artistes frémirent de la tête aux pieds. On prenait alors son temps, on passait des mois entiers sur une seule planche : les éditeurs attendaient, le public ne témoignait aucune impatience. M. Lachevardière insista pour que la téméraire prouesse fût tentée. Après bien des efforts, le premier numéro du *Magasin pittoresque* vit le jour en 1833, avec quelques morceaux gravés à Paris. Le premier, qui avait donné beaucoup de peine aux artistes, représentait la fontaine des Innocents; c'était leur chef-d'œuvre, et quel chef-d'œuvre! on ne peut le regarder sans sourire. Mais les graveurs ne se sentaient pas assez forts pour continuer de ce train : ils étaient sur les dents; la publication devenait impossible, inexécutable et chimérique, si on ne leur adjoignait pas de nombreux collaborateurs, si on ne cherchait pas des ressources à l'étranger. Pendant plus de deux ans, M. Charton se procura des bois travaillés en Angleterre, bois bien inférieurs à ceux que l'on prodigue maintenant, mais qui excitaient alors une vive admiration. Cependant, MM. Best, Andrew et Leloir avaient formé une école; la nécessité, le désir de

bien faire, l'émulation les poussaient. Ils apprirent ce qu'ils ne savaient point, accélérèrent leur travail, cherchèrent des moyens nouveaux et, en fin de compte, réussirent. La distance qui les séparait de l'école anglaise fut peu à peu franchie; les deux arts voguèrent de conserve pendant un certain laps de temps, puis les Français mirent dehors toutes leurs voiles et dépassèrent leurs camarades de voyage.

Les artistes britanniques reconnurent eux-mêmes que nous les avions laissés en arrière. Depuis lors, le *Magasin pittoresque* a poursuivi sa course glorieuse; il n'épargne ni soins, ni travail, ni dépense; il veut garder ses avantages, rester en tête du mouvement continu qui pousse l'art de graver le bois vers des régions inexplorées. Personne ne me désavouera quand je dirai que ses livraisons, depuis quelques années, renferment des chefs-d'œuvre. Les artistes, comme les gens du monde, peuvent regarder avec satisfaction ces beaux volumes qui charment les yeux, qui font rêver l'imagination en même temps qu'ils instruisent les lecteurs de toutes les classes.

La scène décrite plus haut, entre les fondateurs du *Magasin pittoresque* et les graveurs, se renouvela quand MM. Charton et Dubochet conçurent le projet de l'*Illustration*. L'école française était parvenue à livrer quatre et cinq planches par mois. Elle était fière de son activité, de sa promptitude; elle ne croyait pas pouvoir faire davantage. Mais voilà qu'on lui demande d'exécuter en une semaine ce qu'elle trouvait pénible d'accomplir en un mois. Il fallait maintenant huit, dix estampes tous les sept jours; il fallait en dessiner, en graver quelques-unes dans le laps fabuleux de vingt-quatre heures. Pour le coup, les maîtres et les disciples tremblèrent. On stimula leur amour-propre, on leur offrit une large rétribution, et, avec le sentiment du plongeur qui se précipite dans l'abîme, sans savoir s'il n'y restera pas englouti, la troupe inquiète essaya. Son courage, cette fois encore, eut le succès pour récompense. Les artistes parvinrent à improviser des planches même considérables, et le public étonné put voir, tous les samedis, les principaux événements de la semaine, retracés en images de grande dimension.

Mais ce qu'il ignore, c'est l'effroyable labeur qu'exige une pareille tâche. Le travail de jour était loin de suffire : on dut organiser un travail nocturne, monter des ateliers spéciaux. Là, pen-

dant que les oisifs, les heureux du monde, les commerçants, la jeunesse, regardent dans les salons, dans les cafés, dans les hôtels, soit avec intérêt, soit avec nonchalance, le dernier numéro publié, les graveurs taillent le bois sans relâche et poursuivent leur gageure quand toute la ville dort d'un profond sommeil. Les plus fatigués se jettent sur un lit de camp ou prennent quelque repos sur des chaises : à peine ont-ils oublié leurs soucis et leurs fatigues, qu'on les réveille pour continuer leur œuvre. Encore a-t-on été obligé de diviser les planches en six, en huit, en dix morçeaux, que l'on réunit avec une adresse merveilleuse. Eh bien, ces excès de travail seraient peu de chose s'ils n'entraînaient point de graves conséquences. L'extrême lassitude qu'ils produisent, la surexcitation du cerveau qu'ils nécessitent, ont souvent pour résultat, non-seulement des maladies, mais la perte de la raison. Quatre ou cinq graveurs ont été frappés d'aliénation mentale par suite de leurs veilles forcées, de leur labeur soutenu, de leur fiévreuse contention d'esprit. Le dernier entrait dans une cellule il y a six mois. Toute œuvre humaine a donc ses victimes; aux abords de toutes les routes, on peut donc élever une chapelle sépulcrale, comme sur les chemins des Alpes, et y inscrire cette légende funèbre : *Monumentum viatorum* (monument des voyageurs) !

L'*Illustration* cependant a publié, depuis 1843, une foule d'œuvres charmantes, ou de gravures considérables, comme étendue et comme valeur. Ses planches forment naturellement deux catégories. Les unes, faites avec une étonnante rapidité, sont de véritables improvisations; ce qu'on y cherche et ce qu'on y trouve, c'est l'effet général, la vivacité du dessin, l'élégance des attitudes, un certain charme d'imagination ; le fini, la délicatesse du travail ne sauraient compter parmi leurs mérites. Les autres, qui ne concernent pas les événements de la semaine, peuvent être exécutées plus lentement, avec plus de soin, offrir toutes les qualités d'une œuvre durable : l'*Illustration* en a donné un grand nombre de cette nature, qu'il y a sans doute moyen d'égaler, mais qu'on ne dépassera pas de longtemps.

Une troisième œuvre a contribué au développement de la gravure sur bois et à sa prospérité actuelle : le lecteur nous devance et nomme l'*Histoire des Peintres de toutes les écoles*. Ce beau livre était encore dans son genre une œuvre audacieuse. L'*Illustration*

et le *Magasin pittoresque* ont, jusqu'à un certain point, la liberté de choisir leurs sujets, pour les morceaux d'élite principalement. Ils ne sont pas contraints d'aborder de front tous les obstacles, de lutter corps à corps avec toutes les difficultés. Leur route sinueuse les promène à travers un paysage, où ils rencontrent çà et là des montagnes, des gorges resserrées, des pentes abruptes, mais où ils trouvent aussi de frais gazons, des ruisseaux, des plaines et des vallées faciles à parcourir. Il n'en est pas ainsi de l'*Histoire des Peintres*. Elle a pour mission de reproduire, de populariser les tableaux des grands maîtres. Sa tâche est donc toujours ardue et même périlleuse : comme Jacob, elle lutte avec l'ange du Seigneur. Ses modèles sont ce que les hommes ont produit de plus parfait, conséquemment de plus pénible à rendre. Un artiste vulgaire embarrasserait peu; mais un Titien, un Paul Véronèse, un Van Dyck, un Rubens, un Vélasquez, un Raphaël, un Jordaens, un Rembrandt, un Gérard Dov, mais ces chefs, ces princes, ces rois de la peinture, comment leur servir d'interprète, ne pas défigurer leurs conceptions, ne pas abaisser leur majesté? comment porter dignement la parole en leur lieu et place avec un moyen d'expression inférieur? Il y avait de quoi donner du souci aux artistes, de quoi leur inspirer la plus vive inquiétude.

Mais le danger est un stimulant pour les hommes de courage. Dessinateurs et graveurs s'exhortèrent comme à la veille d'un combat décisif. Au Moyen-âge, ils eussent invoqué leurs patrons, jeûné, fait des aumônes, récité des prières. Fils des temps modernes, ils mirent la main sur leur cœur et se dirent : En avant! C'était un groupe d'hommes éprouvés : MM. Cabasson, Pâquier, Hadamard, Bocourt, Freeman, Beaucé, Marvy, Gagniet, Daubigny, tenant le crayon ; MM. Dujardin, Gusman, Carbonneau, Dupré, Gauchard, Quartley, Trichon, Whitehead, Timms, Pannemaeker, Ligny, taillant le bois d'après leurs indications, les uns Français, les autres nés en Angleterre ou en Belgique. Les premières livraisons parurent, et les amateurs s'étonnèrent des résultats qu'on venait d'obtenir : le début même fut une victoire. Les bois d'après Rembrandt, Prudhon, Géricault, enlevèrent tous les suffrages. On eut peine à croire que certains morceaux ne fussent point des gravures en taille-douce. La *Descente de croix*, la *Chasse aux canards*, la *Frise des vendanges*, le *Christ en croix*, les *Préparatifs de la guerre*, faisaient illusion. L'Angleterre même

ne cacha point sa surprise et ne marchanda pas ses éloges. Dans la troupe ainsi glorifiée, M. Cabasson, par son zèle, par son talent, par sa persévérance infatigable, mérite une mention toute spéciale. Depuis quinze ans, il n'épargne ni soin ni labeur pour perfectionner un art qu'il aime, dont il connaît à fond les ressources.

Rassurés par ce brillant accueil, les artistes respirèrent; leur voie était faite, leur itinéraire tracé : ils n'avaient plus qu'à marcher d'un pas libre et joyeux vers l'avenir.

Ils ont marché, ils ont redoublé d'efforts pour soutenir leur succès, pour étendre leurs conquêtes dans le glorieux et pacifique domaine des Beaux-Arts. Savaient-ils où ils pourraient parvenir? Un magnifique horizon ne se déployait-il pas devant eux? Ils avaient franchi les limites, les clôtures où étaient enfermés leurs prédécesseurs; ils voyageaient à la recherche de l'inconnu. Les deux cents livraisons parues depuis huit ans manifestent un progrès continuel. Quelques planches seulement trahissent la direction momentanée d'un homme inepte, ignorant et peu sincère, pour ne pas dire davantage; mais la famille Renouard a eu la sagesse de s'en délivrer. L'œuvre n'a jamais été plus brillante, plus soignée, plus méritoire que maintenant.

Quelle distraction charmante! quel noble plaisir que de feuilleter ces volumes, que d'examiner les chefs-d'œuvre qui s'y trouvent reproduits à chaque page! Tenez, voici la noble et mélancolique figure de Salvator Rosa, tête héroïque aux grands cheveux ondoyants, à la fière moustache, au front pur, au nez chevaleresque. Le premier bois nous montre ce *Paysage dans les Abruzzes* que possède notre musée du Louvre, et qui produit le meilleur effet en gravure : ses roches perpendiculaires, semées de buissons, de plantes grimpantes, ses arbres mutilés ou tordus par la tempête, ses eaux sombres, réfléchissant un paysage austère et un ciel nébuleux, ont gardé sous la main du copiste leur attrait pittoresque, leur morne et sauvage poésie. Un chef-d'œuvre leur succède, et on se demande, en le regardant, qui on doit le plus admirer du peintre ou de M. Gauchard, son interprète. Nous y voyons l'*Enfant prodigue* parmi les chèvres, les moutons et les pourceaux; il a vidé jusqu'à la dernière goutte le calice d'amertume; son orgueil est dompté, sa patience est lasse; il tombe sur les genoux, il croise ses mains sur sa poitrine et invoque la mi-

séricorde du ciel. Ah! ses prières ne sont pas de froides oraisons, de vaines litanies! C'est le repentir, c'est la douleur qui contractent sa bouche, humectent ses yeux, attristent son front, donnent à son corps cette émouvante posture. On ne saurait mieux exprimer une conception pathétique.

Le morceau suivant est digne de Shakspeare. Il nous transporte dans la demeure qu'habite la pythonisse d'Endor. A ses évocations magiques, l'ombre de Samuel se dresse devant le roi Saül. Mais quel terrible fantôme! quelle noble et tragique attitude! Comme il est bien drapé dans son linceul, et comme l'ombre projetée sur sa figure la rend plus dramatique, plus menaçante! Frappé de terreur, les cheveux hérissés, le prince tombe à genoux, s'appuie même des mains contre terre. Cependant la pythonisse verse de l'huile sur le feu d'un trépied, y brûle un rameau de gui ou de romarin, la poitrine nue, l'œil effaré, les cheveux en désordre, et fait un mouvement involontaire pour fuir le spectre. Des hiboux, des squelettes, des animaux fantastiques volent, s'agitent derrière elle, dans une ombre indéfinie. Les trois sorcières de *Macbeth* ne sont pas plus effrayantes, plus mystérieuses, plus originales.

Mais je m'oublie à décrire des œuvres entraînantes. Je ne m'arrêterais point si je voulais continuer de la sorte. Il me faudrait déjà beaucoup de temps et d'espace rien que pour désigner les morceaux d'élite et certaines planches moins brillantes, qui conviennent à mon goût personnel. Prudhon, Albert Dürer, Lawrence, Waterloo, Mignard, Wynants, Bassan, Lebrun, Vanloo, Backhuizen, Rubens, Dominiquin, Van der Meulen, Hobbema, Isaac Van Ostade, Arnould Van der Neer me paraissent surtout avoir été bien reproduits, et j'omets probablement des notices non moins habilement illustrées. Je devrais aussi parler du texte, mais il mérite mieux qu'une simple mention à la fin d'un article.

Voilà donc la gravure en bois maîtresse du terrain où elle désirait s'établir. Elle ne s'effraye plus de rien, quoique beaucoup de difficultés, de problèmes, la tourmentent encore, la remplissent parfois de doute et d'inquiétude. L'*Histoire de la Touraine,* par M. Mame, les *Galeries de l'Europe,* sont entrées dans la même voie que l'*Histoire des Peintres.* Le gouvernement a fait exécuter pour l'exposition universelle un ouvrage splendide, sous le rap-

port de la typographie et des estampes, l'*Imitation de Jésus-Christ,* in-folio. Il ne l'a cependant orné que de gravures sur bois, consacrant ainsi de sa préférence un art longtemps dédaigné. Quelques publications nouvelles, la *Ruche parisienne,* la *Lanterne magique,* le *Musée universel,* cherchent aussi à populariser les œuvres des grands maîtres. Leurs louables efforts méritent des encouragements. Mais le bon marché auquel ils visent ne leur permet point de publier des chefs-d'œuvre. La première place reste aux vétérans de la gravure sur bois, aux chefs de la grande expédition à laquelle ils se rallient, le *Magasin pittoresque,* l'*Illustration,* l'*Histoire des Peintres,* qui, depuis longtemps, affrontent tous les dangers, bravent toutes les fatigues et tous les obstacles.

ALFRED MICHIELS.

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS.

(SUITE) (1).

DESSINS.

CHAUMONT (COUVENT DES DAMES DE SAINT-). — Après le mot *Châtelet* se présente, sur mon catalogue de dessins, une pièce si froide, si peu intéressante pour l'archéologie, que j'ose à peine en faire mention. C'est le petit portail du couvent de *Saint-Chaumont* (rue Saint-Denis au coin de celle de Tracy), établi dans un hôtel appartenant au marquis de ce nom. Ce portail, achevé vers 1786, époque où fut ouverte la rue de Tracy, a été converti depuis longtemps en magasin de nouveautés; il est aujourd'hui voisin du boulevard de Sébastopol, qui aurait pu le renverser en passant sans exciter mes regrets.

Ce dessin de ma collection, tracé à l'encre de Chine, représente en grand le portail, modifié depuis, comme on le pense, pour son nouveau rôle. Il offre quatre colonnes de front soutenant un entablement orné de triglyphes et surmonté d'un fronton triangulaire où est sculptée la Religion, couchée majestueusement dans une pose antique. Sous le portique s'ouvre une porte rectiligne, au-dessus de laquelle est un long bas-relief qui représente, je crois, les épisodes de la vie dévote et charitable de la veuve Pollalion (Piganiol écrit : *Polaillon*), fondatrice, vers 1660, de cette communauté, établie là en 1683. A droite et à gauche de la porte est une niche garnie d'un saint drapé à l'antique : celui de droite tient une épée, celui de gauche un crucifix. Ces deux statues ne sont plus à leur place et le bas-relief est masqué ou a disparu. Où toutes ces sculptures ont-elles passé? Je ne suis nullement tenté de me déranger pour prendre des informations : ce *morceau* d'architecture m'est tout à fait indifférent, et, si, un jour ou l'autre, on le jetait par terre, ce n'est certes pas moi qui réclamerais. Passons outre : je me repens presque d'avoir tant causé sans sujet de ces quatre colonnes et de leurs accessoires.

(1) Voir la livraison de septembre 1858.

Chevaux (Marché aux). — On voit aux Archives (IIIe classe, n° 430) un grand plan manuscrit sans date, intitulé : « Plan de l'ancien Marché aux Chevaux situé à la porte Gaillon. » Ce nom de *porte Gaillon* sonne assez bien aux oreilles d'un antiquaire parisien ; par malheur, si j'ai bonne mémoire, on n'en voit aucune trace; l'édifice ne fut que commencé et il disparut avant son achèvement.

Le marché aux chevaux, qui, jadis, avait toujours lieu le samedi, était établi, avant 1631, au pied de la butte Saint-Roch, non loin de celui aux pourceaux. Après 1631, on le transféra, comme l'atteste le plan en question, sur le terrain vague où l'on rebâtit plus tard le couvent des Capucins, vers l'endroit où, il y a quelques années encore, étaient les bâtiments du Timbre, portion utilisée du susdit couvent. Le marché occupait en partie l'intérieur d'un bastion qui décrivait un angle très-ouvert : c'était le troisième à partir de la porte de la Conférence. On voit sur ce plan, si je ne me trompe, une des faces du bastion qui le traverse. Tout cela offre peu d'intérêt, car on n'a sous les yeux qu'un grand espace vide. Ce plan aura été dessiné, puisqu'on y remarque l'expression *ancien marché,* à l'époque où il s'agissait de construire le nouveau couvent des Capucins et la place Louis-le-Grand (Vendôme), et de réunir le marché aux chevaux dit du Samedi à celui du Mercredi, déjà établi au haut de la rue Saint-Victor, où il est encore aujourd'hui (1). Le marché aux chevaux installé sur le susdit bastion subsistait encore en 1656, d'après le témoignage du plan en six feuilles de Nicolas Berey.

Il y eut aussi à Paris d'autres emplacements destinés à la vente des chevaux. Sous Henri III, un marché se tenait sur une portion du terrain où s'élevait le palais des Tournelles. Ce fut là qu'eurent lieu les duels acharnés soutenus par les favoris du roi. La construction des pavillons de la place Royale fit disparaître ce marché, qui, dès lors, c'est probable, fut transféré au pied de la butte Saint-Roch, où il est marqué sur le plan de Quesnel, 1609, et sur celui de Mathieu Mérian, 1615.

D'après le *Plan restitué de la paroisse Saint-Sulpice,* par MM. Albert Lenoir et Ad. Berty, il en aurait existé un, très-

(1) Selon Sauval, on trouva, en 1635, des tombes antiques en pierre, sur cet emplacement.

anciennement, non loin de la Foire Saint-Germain, puisque au xve siècle le haut de la rue actuelle de Tournon se nommait rue du Marché aux Chevaux. Cette question pourrait intéresser nos *hippophiles;* mais il y a mille livres parisis à parier contre un simple double qu'aucun de ces messieurs ne lira cet article.

Chinois (Bains). — Du marché aux chevaux, établi sous Louis XIII, aux Bains, plus ou moins Chinois, dont je vais parler, la distance est courte. On voyait encore, il y a une dizaine d'années, sur le boulevard des Italiens, au coin de la rue de la Michodière, cette construction bizarre contrastant avec les maisons de style vulgaire qui l'entouraient. Quand on l'abattit, elle avait déjà perdu, avec sa base, une grande partie de sa physionomie primitive et pittoresque. Cet immense pavillon élevé sur des rochers de moellons peints, et qui eût si dignement figuré dans un parc anglais, ne peut être classé parmi les monuments du vieux Paris; mais, je dois l'avouer, j'ai un faible pour les établissements *colifichets* qui se relient aux souvenirs de mon enfance et de ma jeunesse. Celui-ci fait partie de mon vieux Paris personnel, de celui qui m'intéressait de 1818 à 1840, tels que le café Turc, aujourd'hui horriblement rétréci et défiguré; le café des Princes, son voisin, établi dans le jardin des Filles du Sauveur, où, vers 1816, j'allais voir des danseurs de corde fonctionner sous les tilleuls; les jardins Beaujon, Marbœuf et de Tivoli; le concert Musard de la rue Neuve-Vivienne et tant d'autres établissements, éphémères, aujourd'hui effacés de notre sol tristement couvert de hautes maisons d'un *excellent rapport*. A l'époque où j'étais enfant, où le boulevard des Italiens pouvait encore s'appeler une avenue, je contemplais avec une naïve admiration les Bains-Chinois, cette construction de solives peintes de mille couleurs, reposant sur des rochers roses. J'aimais ses girouettes fantastiques, ses toits relevés en coquille, d'où pendaient mille clochettes; aujourd'hui, à cette place, s'élève un riche bâtiment, qu'à Rome on nommerait un palais, et qui donne de gros revenus : voilà précisément ce qui explique la disparition de cette construction fantastique.

Ce fut un peu après l'an 1787 qu'on éleva ces bains, qu'il ne faut pas confondre avec d'autres bains froids, sorte d'école de natation voisine du pont de la Tournelle, décrits dans le *Guide*

des amateurs de Thiéry, 1787, t. II, p. 136. Cet édifice, pendant un temps assez long, peut-être jusqu'en 1830, communiqua son nom à cette partie du boulevard des Italiens. Une petite estampe ronde, gravée en couleur par Le Campion, en représente l'intérieur.

Feu M. C.-F. Muller acheta, vers 1845, une aquarelle d'environ 61 cent. de large sur 40 de haut, représentant, avec tous ses menus détails, la façade des Bains-Chinois, devant laquelle circulent de nombreux promeneurs en costumes Louis XVI. Cette aquarelle était l'œuvre de l'architecte même qui projeta l'édifice, M. Lenoir le Romain. Il n'était pas habile à représenter des arbres, comme l'atteste ce dessin; mais la partie architecturale est traitée avec une finesse peu commune. Je soupçonne même qu'on y voit beaucoup de détails d'ornementation qui n'ont jamais été exécutées; du moins, de mon temps, on ne voyait plus qu'une partie de ces sveltes découpures. L'inscription du bas, si j'ai bonne mémoire, est suivie de la date 1788, indiquant l'époque du dessin et probablement aussi celle de la réalisation du projet.

Le 16 décembre 1856, je revis, exposée dans une salle de la rue Drouot, l'aquarelle de M. Lenoir. J'ai ouï dire qu'elle avait été adjugée à près de 200 fr. Je concevrais l'élévation de ce prix, si cette localité n'avait jamais été dessinée; mais les lithographies exactes ne manquent pas et me rappellent, mieux que ce dessin, l'édifice tel que je l'ai vu mille fois.

Je fus affligé, je l'avoue, quand, *vers* 1844 (je ne saurais préciser la date, tant je retiens mal celle des événements contemporains), je vis des ouvriers raboter ces boutiques rocheuses, semblables à des antres, et leur substituer des murailles nues et plates avec des boutiques régulières. On m'avait défiguré mon cher joujou d'enfance, peu m'importait désormais qu'on l'anéantît tout entier; aussi n'ai-je pas même constaté dans mes notes l'époque précise de son décès. Depuis, j'ai vu disparaître sur toute la surface de la capitale tant de rues, d'édifices, de maisons, tant de ces petits riens, précieux à titre de souvenirs de mon jeune âge, que j'y suis devenu presque indifférent, par cette même raison que, une fois embarqué, on doit de toute nécessité s'accoutumer au mal de mer.

Cholets (Collége des). — Voici un dessin plus intéresant que

le précédent pour l'archéologie. Nous allons rétrograder vers la fin du xve siècle et nous arrêter devant un échantillon gothique dont, au rapport de Dulaure, il ne restait plus rien en 1825. Un peu avant cette époque, le collége des Cholets fut démoli et son terrain employé à agrandir le collége Louis-le-Grand.

Je possède une aquarelle d'artiste, non terminée dans toutes ses parties, ayant un champ de 25 centim. en hauteur sur 19 de large. Elle n'est pas signée, mais elle est, sans aucun doute, l'œuvre de M. Goblain déjà cité, car je la tiens de sa veuve, qui me la céda il y a une quinzaine d'années, par l'intermédiaire d'un artiste qui avait connu son mari. La date de l'exécution de ce dessin est voisine de 1818. Il inspire toute confiance et on l'accepte comme exact, à la première vue, d'autant plus qu'en 1818 un dessinateur n'aurait pu inventer aucun des détails qu'il représente (1).

Nous sommes dans la cour du vieux collége, dont les bâtiments bordaient le côté septentrional de la rue Saint-Étienne des Grès. Fondé vers la fin du xiiie siècle par le cardinal légat Jehan Cholet, il avait été rebâti, en partie du moins, au xve siècle. Devant nous s'élève un haut corps de logis, interrompu vers la moitié du troisième étage, car le but du dessinateur était d'attirer les regards sur une porte richement décorée, construite près de deux siècles après la fondation. La baie, en arc déprimé, est encadrée de moulures et surmontée d'une pointe en accolade, brodée de touffes de feuillage. Les traverses en croix et les vantaux de la porte paraissent très-délicatement sculptés. Au-dessus de la baie, entre deux étroites fenêtres grillées et en forme d'ogive prolongée, s'élève une somptueuse niche, sans statue, probablement depuis 1793. Le dais, composé de deux arcades contiguës disposées de biais, est, ainsi que le socle, découpé à jour et d'un travail élégant; une reproduction du dessin pourrait seule donner une idée complète de ses détails compliqués.

Cette niche et les deux fenêtres latérales sont encadrées par un grand arc ogival à moulures multipliées, accosté de pilastres que terminent des clochetons. La voussure de cet arc, assez profonde et couverte de sculptures, ressemble à un petit portail

(1) M. Destailleurs doit posséder une esquisse au crayon du même sujet, tracée par le même dessinateur, mais moins finie.

d'église. Les pieds-droits ne descendent pas jusqu'au sol, mais sont, à une hauteur approximative de deux mètres, soutenus en encorbellement par des culs-de-lampe ornés de feuillage. Ces pieds-droits, vers leur extrémité intérieure, sont creusés de manière à former deux niches semi-circulaires assez étroites. A la pointe du grand arc fait suite un pédicule élevé, couronné d'un gracieux panache. A la gauche de l'arc, entre sa naissance et ce pédicule fleuronné, se dessine en relief, sur le nu de la muraille, un rang de petites arcatures, reliées à leur sommet par une crête, le tout d'une richesse digne de la cathédrale de Reims. L'autre côté de l'arcade n'est pas accompagné de cette sorte de galerie; là, le mur est percé d'une simple fenêtre à croisillons de pierre. Il en résulte une disparate choquante; mais les anciens architectes tenaient peu à la symétrie et sacrifiaient rarement l'utile à l'agréable. Les fenêtres rectilignes du premier étage sont également fort simples et n'ont d'autre décoration qu'une moulure qui les encadre.

A gauche de ce portail se développe de face une portion de bâtiment à un seul étage. Au rez-de-chaussée s'ouvre une porte ogivale surmontée d'un cordon de pierre en saillie, et tout uni, qui suit la forme de l'arc. Au-dessus est percée, entre deux contre-forts, une fenêtre en ogive entourée d'un faisceau de moulures. A travers le treillis de fer, scellé dans les pieds-droits de la baie, on entrevoit, dans le tympan, quelques broderies et trois colonnettes, dont une, placée au centre, divise la fenêtre en deux compartiments.

A droite du portail s'avance en saillie une tour ou cage d'escalier de forme polygonale, dont le toit, probablement terminé par un riche bouquet de plomb, n'est pas visible en raison des limites du dessin. Une des faces de ce bâtiment, construit de pierres mêlées de briques, offre trois étages d'étroites baies sans vitres, destinées à donner du jour à l'escalier. La baie d'entrée, assez basse, est couronnée d'un arc ogival à moulures, au-dessus duquel se dessine sur le mur un cadre ovale ou plutôt piriforme, dont la pointe aiguë est richement panachée. Entre cet arc et les contours extérieurs du cadre, l'intervalle est rempli par des feuillages ressortant en relief sur le nu de la muraille.

Au tome III du *Tableau de Paris* de M. de Saint-Victor (in-4°, 1808-1811) est une petite aquatinte représentant, avec

un champ plus étendu, cette partie remarquable du collége des Cholets; mais la plupart des ornements sont mal compris et sèchement rendus. Une estampe sur acier, gravée par Lepetit d'après Rouargue, a reproduit, d'après M. de Saint-Victor, ces détails, qui, déjà fort incorrects sur le modèle, ont, sur cette copie, subi de nouvelles déformations; l'ornementation du vieil édifice a fini par dégénérer en un style bâtard qui, en certaines parties, n'indique plus aucune époque.

De 1830 à 1848, les copistes d'anciennes vues de Paris ont, en général, singulièrement dénaturé leurs modèles. Leurs dessins, même *d'après nature* (à en croire les inscriptions), s'en éloignent quelquefois à tel point, grâce à leur manie de rectifier, d'embellir, de vieillir les originaux, qu'on n'y peut plus voir qu'une composition. C'étaient de terribles amis du vieux Paris! Si un jour je trouve le temps d'analyser leurs œuvres, je tâcherai de séparer le bon du mauvais, le vrai de l'imaginaire, puisque j'ai pris à cœur de reconstruire le vieux Paris *véritable*. Tous nos artistes auraient dû, sur ce point, imiter la sage réserve de MM. Turpin de Crissé et Arnout, qui, à partir de 1830, offrirent au public des vues réelles du Paris d'autrefois.

Cluny (Collége de). — Encore un riche échantillon d'ancienne architecture, dont il ne reste plus qu'un insignifiant vestige. Ce collége ecclésiastique, fondé en 1269, fut vendu vers 1795, à titre de propriété nationale, à des particuliers qui, ne pouvant, on le conçoit, utiliser toutes les parties de cette habitation claustrale, ont fini par la détruire.

J'ai vu bien souvent, au temps où je fréquentais les cours de la Sorbonne, le flanc septentrional de l'église de ce collége, avec ses fenêtres aux riches dentelles de pierre, dépouillées de leurs vitraux. David établit, sous l'Empire, son atelier dans cette vaste nef, car il fallait de l'espace à ses toiles, qui diffèrent beaucoup, sous le rapport des dimensions, de celles de Meissonier. Là, Napoléon Ier, comme semble l'attester une ancienne lithographie, vint contempler l'immense tableau de son sacre; là aussi (selon Dulaure), la foule se pressa devant la composition du *Léonidas*.

Entre 1827 et 1830, j'ai dû voir, une fois au moins, l'intérieur de cette église; mais ce ne fut pas avec cette curieuse attention d'antiquaire qui en grave les détails dans la mémoire. Ai-je vu

aussi ce cloître aux sveltes arcades, dont M. de Saint-Victor nous a donné une vue fort sèchement gravée, et néanmoins très-pittoresque? Je n'oserais l'affirmer. Il me semble pourtant avoir entrevu, vers 1827, les ruines du cloître au moment où elles s'écroulaient sous la pioche. Du reste, je puis confondre ce souvenir avec un autre du même genre, car déjà se renouvelaient fréquemment ces sortes d'exécutions capitales. Mais je me souviens nettement d'avoir vu disparaître l'église vers 1833. On aperçoit encore aujourd'hui, en se plaçant au coin N.-E. de la place de la Sorbonne, un pinacle de pierre orné de panaches de feuillage. Cette espèce de clocheton indique le sommet du pignon de la façade, incorporé aux bâtiments d'une maison de la place, bâtiments qui s'élèvent dans une étroite cour, au bout de l'allée du n° 5. C'est à cette heure le seul vestige du collége séculaire.

Où en retrouver l'image fidèle? Le flanc septentrional de l'église, qui bordait au nord la place de la Sorbonne, se voit sur une multitude d'estampes anciennes ou modernes représentant cette place. Mais l'intérieur du cloître, analogue à celui des Cordelières, qui l'a dessiné avec soin, avec un zèle d'antiquaire, depuis la publication, en 1811, du troisième tome du *Tableau de Paris* par M. de Saint-Victor? A coup sûr, à l'époque de sa démolition, antérieure de quatorze ans à l'invention de Daguerre, plus d'un dessinateur a dû en venir prendre l'esquisse. M. Pernot n'a pas manqué l'occasion d'en dessiner les ruines; il a fait lithographier son dessin *d'après nature;* mais j'ose affirmer qu'il n'est pas exact, du moins quant à la disposition des arcades du cloître, consistant (d'après le plan détaillé de Verniquet et autres) en de grands arcs subdivisés par d'élégantes colonnettes en trois autres, ornés, dans leurs tympans, de légers réseaux de pierre. L'aquatinte de l'ouvrage de M. de Saint-Victor a, du moins, le mérite d'être conforme à la réalité. Je ne doute pas qu'un jour il ne se présente, soit dans une vente, soit peut-être dans la *Statistique monumentale de Paris,* une vue très-détaillée, bien rendue et bien comprise, de ce portique du XIIIe siècle; il s'agit d'attendre (1).

(1) M. Roger de Beauvoir a publié un roman intitulé : *l'Écolier de Cluny.* Y fait-il la description des merveilles architecturales du collége de Paris? Je

Je n'ai en ce moment à signaler, au sujet de ce collége, que des dessins d'un intérêt secondaire. M. Destailleurs possède un petit croquis à la mine de plomb représentant une partie des ruines. Au premier plan est un bâtiment flanqué, dans les angles, de tourelles en encorbellement; au fond s'élève le dôme du Panthéon; mais on n'y distingue aucune portion du portique du cloître, soit en raison du point de vue, soit parce qu'il était déjà effacé du sol.

Je possède un dessin de 20 centimètres de haut sur 14 de large, légèrement aquarellé et tracé de verve (vers 1820) par M. Goblain (1), qui a inscrit au verso : « Fragment du cloître de Cluny. » Par *cloître*, il entend parler sans doute du collége dans son ensemble, car on ne voit qu'un vieux bâtiment pris de trois quarts, lequel bordait la rue de Cluny. Au fond, on aperçoit la rue des Grès et l'ancien dortoir des Jacobins, aujourd'hui tronqué, replâtré, déformé, et converti en salle d'asile.

Cette partie du collége de Cluny, qui regardait l'orient, était probablement le bâtiment des cuisines. Il est flanqué dans l'angle, sur la rue des Grès, d'une tourelle en encorbellement assez pittoresque. Au premier plan se dessine de trois quarts, à droite, une fenêtre ogivale dont l'arc est décoré dans son tympan de trois autres petits arcs semblables mais trilobés; l'un occupe le sommet du tympan, et les deux autres sont rangés de front au-dessous. On devine que la baie de cette fenêtre a été murée, *aveuglée*, à une certaine époque. On y a établi une niche en forme d'arcade à plein cintre avec des pieds-droits ornés de volutes, qui révèlent la fin du XVIe siècle ou le commencement du XVIIe. Au-dessous de la niche, une chaîne de pierre dessine l'arcade cintrée d'une ancienne porte, également murée ou *étoupée*, comme on disait autrefois.

Le n° 812 du catalogue de la vente Lassus était ainsi désigné : « Églises; Cluny, Clugny, etc. dessins et calques, 32 pièces. » Dans la soirée du 11 mars 1858, ce lot fut mis sur table; je pus entrevoir, au passage, plusieurs croquis de détails gothiques

l'ignore ; mais, s'il l'a cru utile à sa composition, je souhaite qu'il l'ait faite d'après de bonnes sources.

(1) M. Destailleurs possède le double de ce dessin, tracé au crayon, probablement de la main du même artiste.

concernant peut-être la célèbre abbaye de Cluny, aux environs de Mâcon. S'y trouvait-il quelques curieux détails du collége de Paris? C'est ce que j'ignore, car ce lot n'avait pas été soumis dans la journée à l'examen des amateurs. Il a été adjugé pour 13 fr. 50 c. je ne sais à qui. Il est à regretter que la vente d'une si importante collection de dessins et d'estampes n'ait pas eu lieu à l'hôtel de la rue Drouot, dans une salle d'exposition plus vaste, avec accompagnement d'un catalogue moins laconique.

Avec le collége de Cluny a disparu, à Paris, le dernier échantillon de nos splendides portiques de cloîtres, construits au XIIIe siècle.

Cluny (Hôtel de). — Ici se présente une belle occasion de parler de l'illustre hôtel des abbés de Cluny, mais je me garderai bien d'en profiter : le sujet est trop banal. Cet hôtel historique fait, au plus haut degré, partie du vieux Paris vivant; il a ses historiens, ses architectes; on l'entretient, on le choie : c'est, avec la tour Saint-Jacques, l'enfant gâté de l'Hôtel de Ville, qui a laissé périr, à d'autres époques, tant d'autres édifices du même rang. Je n'ai plus à m'inquiéter de sa destinée : on a refait ses corniches et ses balustrades, consolidé ses lucarnes, repeint ses solives; je ne sais au juste si Jacques d'Amboise, qui le fit reconstruire, s'y reconnaîtrait à l'intérieur; mais le dehors est en parfait état de santé. Pour donner ses aises à ce favori du jour, on abat par douzaines les maisons vulgaires. En sa faveur, et aussi par considération pour son caduc et intime voisin le palais des Thermes, on a daigné faire dévier l'axe de l'orgueilleux boulevard de Sébastopol. Bravo! messieurs les rénovateurs de notre vieille capitale! Mais je terminerai par une prière : le donjon de l'hôtel de Bourgogne, dont j'ai parlé plus d'une fois, m'a paru menacé par certains projets d'alignement, aux environs des Halles. Songez-y, cette haute tour de pierre crénelée a autant de droits à votre sollicitude que l'hôtel de Cluny : c'est le dernier, l'unique reste d'un hôtel princier du Moyen-âge, qui a failli devenir résidence royale. Il doit subsister, comme un jalon vivant, dans les souvenirs de notre histoire; il n'appartient pas à Paris seulement, mais à la France. Ne l'oubliez pas : au commencement du XVe siècle, il était habité par ce Jean Sans-Peur qui, sans le drame du pont de Montereau, se fût peut-être, du

haut de ce donjon, fait proclamer roi, à la place du pauvre monarque en démence, aussi incapable de défendre son trône que de protéger ses États.

A. Bonnardot.

(*La suite prochainement.*)

L'ABBAYE DE SOLESMES.

A soixante lieues de Paris, sur les bords escarpés de la Sarthe, charmante rivière, d'un bleu argenté, est une vieille abbaye fondée en 1010 par Geoffroy de Sablé. En ce temps-là, le royaume n'était pas très-assuré contre les invasions. L'ouest de la France passait tour à tour sous des dominations successives. Cependant l'abbaye de Solesmes, tenue, bientôt après sa fondation, par des Bénédictins, s'immobilisa, grâce aux services que les savants moines rendaient à l'histoire et à la théologie. Les Bénédictins de Solesmes y continuèrent leurs travaux, interrompus seulement par la Révolution française. En 1793 Solesmes tomba en des mains particulières jusqu'à ce que, les confréries religieuses ayant ressuscité, une petite association de moines, qui s'intitulent toujours Bénédictins, fût en situation de racheter un domaine autrefois illustré par la science et bien précieux surtout à cause du musée de sculpture que contient la chapelle abbatiale.

La porte de cette petite église de peu d'apparence est du style roman à plein cintre, avec quelques décorations. L'architecture extérieure n'a plus aucun caractère au-dessus de la porte, parce que l'église a été restaurée et rebâtie successivement à plusieurs époques, jusqu'au clocher. Vous entrez dans un boyau tout nu, ou l'on remarque seulement, de chaque côté, des nervures élégantes qui montent au faîte; mais, une fois arrivé à la croix du plan architectural, deux merveilleuses chapelles attirent votre admiration, à droite et à gauche. Le fond, d'ailleurs, de forme circulaire, est enrichi de stalles en bois sculpté, autour du chœur, et de vitraux du XVIe siècle, aux croisées.

La chapelle de droite représente l'*Ensevelissement du Christ,* dans une niche, surmontée jusqu'à la voûte de décorations dans le style de la fin du XVe siècle, appelé gothique fleuri. La pierre est fouillée à six pouces de profondeur, en trèfles et en plantes capricieuses qui s'enlacent et encadrent des figures et des animaux. Deux bustes de saints prédicateurs ressortent au milieu de l'ornementation, continuée sur leurs têtes jusqu'à une sorte de

calvaire qui termine l'arbre symbolique. Au sommet de ce gibet artiste, le bon et le mauvais larron se tortillent sur la croix, comme des oiseaux blessés à mort sur l'extrémité d'une branche flottante.

Le groupe de l'*Ensevelissement du Christ* est, au moins, de grandeur naturelle. Nicodème et Joseph d'Arimathie tiennent des deux côtés le linceul sur lequel est étendu le corps du Christ. Le Nicodème a une grosse tête tranquille et un torse proéminent. La robe de Joseph d'Arimathie est ciselée en dessins à relief, d'une variété curieuse. Il a un turban et une aumônière. Les mains de ces deux porte-linceul sont des chefs-d'œuvre d'anatomie et de force. Dans le fond, cinq figures : la Vierge, qui se penche, soutenue par saint Jean ; à droite et à gauche, des saintes femmes offrant des parfums, avec une expression de douleur incomparable. Les têtes sont belles et touchantes, les mains fines et bien dessinées, les draperies amples et chastes. Sur le devant, au pied du tombeau, une figure voilée et assise, les coudes appuyés sur les genoux, le menton reposant sur les mains jointes, représente la Madeleine dans son désespoir. C'est une des plus belles choses que la statuaire ait jamais faites. C'est le type de la désolation intérieure qui se replie sur elle-même et se nourrit de sa douleur.

Aux deux côtés extérieurs de la niche, deux soldats armés se tiennent debout. Ils ont été mutilés dans la tête, les bras et les armes, par la dévotion des fidèles d'autrefois.

Dans cette même chapelle, à gauche, est un autel entouré d'arabesques et de colonnes ciselées à la Renaissance. Le groupe de la *Mère de douleur*, qui orne l'autel, a malheureusement été ajouté, au XVIIIe siècle ; mais il porte sur un excellent bas-relief du *Massacre des Innocents*. A droite, une ouverture basse donne entrée dans une chapelle sépulcrale, où sont les restes du mausolée de Geoffroy de Sablé, avec la statue couchée du noble seigneur.

La chapelle de gauche est encore infiniment plus riche. Au fond, à hauteur d'appui, pour pendant à l'*Ensevelissement du Christ*, on voit l'*Ensevelissement de la Vierge*, avec une quinzaine de figures en pied, de grandeur naturelle. La plupart des figures d'hommes sont, dit-on, les portraits des moines de l'abbaye. La Vierge repose sur le bord du tombeau, pudiquement enveloppée de longues draperies qui encadrent son visage, s'allongent sur

son beau corps et enserrent ses pieds. Ses deux bras sont croisés sur ses flancs. Sa tête est empreinte d'une sérénité divine. C'est la beauté humaine avec un rayon du ciel. Il est impossible d'unir plus intimement l'idéal religieux à la réalité terrestre. Il semble qu'on soit en présence d'une morte, mais d'une morte qui vit déjà, dans un autre monde, d'une vie surnaturelle. Le type du visage est fort éloigné de la beauté grecque, comme lignes et comme expression. Il ne rappelle pas davantage les Vierges austères et roides du Moyen-âge chrétien. Devant cette sublime figure, vous ne songez ni aux Vénus païennes ni aux saintes gothiques, ni aux Madones de Raphaël, ni à aucun des types consacrés dans la tradition des arts. C'est la béatitude ineffable, dans une forme parfaite. La Madeleine de l'autre chapelle et cette Vierge morte mériteraient une place entre les créations les plus poétiques du génie de l'homme.

Les autres statues paraissent être de différents artistes. Quelques têtes communes ne peuvent avoir été sculptées par l'auteur inconnu qui a fait la Vierge. Cependant les draperies sont partout d'un grand style. Le tombeau est orné d'un petit bas-relief représentant *Judith* et autres épisodes de l'Ancien-Testament, et qui, pour la tournure des personnages, l'ajustement, le caractère des têtes, la science du modelé, vaut les plus admirables bas-reliefs de la Renaissance.

Les groupes de l'*Ensevelissement de la Vierge* occupent une niche profonde que protégent des colonnes avancées, des frises et des pilastres tout chargés d'arabesques et de fantaisies du goût le plus exquis. Au-dessus des colonnes et des cintres adoucis, s'élancent des clochetons ciselés à jour, des figures à mi-corps dans des chaires de dentelles en pierre, et mille décorations ingénieuses qui servent de support à d'autres chapelles supérieures. C'est un entrelacement de sujets et de figures qui grimpent jusqu'au sommet où le Christ ressuscité va monter vers les cieux. Il n'y a pas la moindre superficie de la pierre, qui ne soit taillée, animée et transformée en quelque image prise dans l'ordre infini de la création. La vigne, le lierre, l'acanthe, les oiseaux symboliques, les monstres composés de membres hétéroclites, les satyres, les anges, les sirènes, les cariatides, les arbres et les vases de toute forme, les portiques et les colonnes, les culs-de-lampe et les gargouilles, l'architecture et la sculpture

en ronde-bosse, en relief plat, tout est confondu ou plutôt harmonisé dans ces magnifiques ornements.

A droite, en retour, est une autre scène de l'*Évanouissement de la Vierge,* aux pieds du Christ. Les figures nombreuses sont aussi de grandeur naturelle. La tête de la Vierge, une tête de sainte femme dans le fond, et les draperies en général sont dignes de la chapelle principale; mais la figure du Christ est d'un style plus mesquin, et certaines autres figures sont plus lourdement exécutées. La décoration continue encore jusqu'à la voûte et présente des morceaux très-remarquables, surtout le buste de la Grande Prostituée qui s'avance au milieu des têtes sifflantes de l'hydre de l'Apocalypse.

A gauche, en vis-à-vis de l'*Ensevelissement de la Vierge,* Jésus enfant prêche dans la synagogue, entouré des docteurs juifs. Le travail de cette sculpture très-caractérisée dans le style allemand accuse encore certainement une autre main que les sculptures précédentes.

Maintenant, à quelle époque précise et à quels artistes faut-il attribuer les merveilleuses chapelles de l'abbaye de Solesmes? Il y a quelques dates à peu près certaines pour les deux niches principales : l'*Ensevelissement du Christ,* dont le style est encore si austère, a été fait au commencement du XVIe siècle, vers 1520, et l'*Ensevelissement de la Vierge* fut terminé en 1553. Ces immenses travaux, qui ont dû occuper plusieurs générations d'artistes, comme le style le constate suffisamment, embrasseraient, suivant nous, à peu près tout le XVIe siècle; car plusieurs groupes, surtout dans les décorations du haut, sont évidemment postérieurs à la divine sculpture de la Vierge et aux légères arabesques qui l'encadrent. On suit, du reste, ces dates probables, aux modifications du type architectural, qui perd de son caprice dans le haut des chapelles, s'ordonne plus uniformément et tourne déjà à l'imitation plus servile de l'antique, comme fit l'architecture au XVIIe siècle.

Plusieurs antiquaires, M. Alexandre Lenoir, qui sans doute n'avait jamais vu les *Saints de Solesmes,* et quelques autres critiques ont supposé que Germain Pilon peut être l'auteur de ces chefs-d'œuvre. Germain Pilon, en effet, naquit au village de Loué, à six lieues du Mans, et il passa deux ou trois ans dans le Maine, au milieu de sa glorieuse carrière. Sa belle statue de Guil-

laume du Bellay, dans la cathédrale du Mans, est de 1543. C'est donc après cette époque qu'il aurait pu entreprendre l'*Ensevelissement de la Vierge*, qu'on lui a spécialement attribué. Mais, par malheur, on sait que Pilon travaillait en 1550 aux bas-reliefs intérieurs du tombeau de François Ier, qui est à Saint-Denis. Comment aurait-il exécuté en même temps, *sur place*, la Vierge terminée en 1553? La comparaison des époques suffirait à renverser l'opinion de M. Lenoir et des archéologues qui, en cette circonstance, comme cela arrive trop souvent, ont voulu gratifier un maître célèbre, d'ouvrages analogues à son style.

Mais les sculptures de Solesmes n'ont même aucune ressemblance avec la sculpture élégante et fine de Germain Pilon, si ce n'est dans la perfection du travail. Les Saints de Solesmes ont une naïveté religieuse, un calme et une simplicité touchante, que les illustres statuaires de la cour des Valois remplaçaient déjà par d'autres qualités. Le sensualisme de la Renaissance, la liberté des mœurs de l'aristocratie qui entourait François Ier, Henri II, Charles IX, Henri III, la passion de l'art antique et mille influences diverses transformèrent promptement, au centre de la capitale, le caractère de l'ancien art chrétien, dont on sent encore l'inspiration dans les Saints de Solesmes, exécutés dans une retraite isolée, avec la *pierre de liais*, particulière au pays, et probablement par des artistes du pays.

Une autre tradition rapporte que des imagiers italiens en voyage se seraient arrêtés à l'abbaye des riches Bénédictins et auraient fait les Saints de Solesmes. Il est singulier que le préjugé des savants et des antiquaires ait presque toujours refusé au génie national et à un travail indigène les beaux ouvrages disséminés sur tant de points de la France. Cette injustice des savants a persévéré presque jusqu'à nos jours et nécessite encore bien des réhabilitations et des recherches. Plusieurs provinces de France ont déjà fait sur elles-mêmes des perquisitions historiques, fécondes en découvertes. La ville de Nantes n'a-t-elle pas vu ressusciter un grand statuaire, Michel Columb, oublié depuis deux siècles, quoiqu'il eût laissé dans la cathédrale un témoignage immortel de son talent? En ce temps d'art et de poésie qu'on appelle la Renaissance, les Michel Columb n'étaient sans doute pas très-rares dans les provinces, et l'on n'avait pas la peine d'enlever à leurs chefs-d'œuvre des châteaux royaux les quatre ou cinq

grands statuaires de la cour, comme Jean Cousin, Jean Goujon ou Germain Pilon. Ceux-ci, d'ailleurs, et les Italiens attirés en France par le cardinal d'Amboise ou par François Ier n'avaient-ils pas formé des pléiades d'artistes qui répandaient de toutes parts les bonnes traditions? Jean Juste, de Tours, le collaborateur de Paul Ponce à la chapelle sépulcrale de Louis XII, devait aussi avoir exercé beaucoup d'influence dans son pays, assez voisin du Maine. Certaines figures des Saints de Solesmes rappellent un peu son style, plus sobre que celui de Pilon. Pour ma part, j'aime à croire que les Saints de Solesmes ont été exécutés par d'habiles et naïfs ouvriers, formés peut-être à la grande école, mais attachés aux travaux de leur province.

F. DE FONTAINE.

MOYENS DE PRÉSERVER

LES STATUES ET LES MARBRES DE TOUTES SORTES,

EXPOSÉS A L'AIR.

Rien ne doit surprendre davantage que de voir des êtres infiniment petits jouer à la surface du globe des rôles qui, par leur importance, sembleraient n'appartenir qu'à des êtres très-développés. Nous ne les apercevons souvent qu'avec le secours de la loupe, du microscope; et, d'ailleurs, comment aurions-nous pu soupçonner que des infusoires, avec leurs carapaces siliceuses, eussent entassé des montagnes, fussent parvenus à opposer d'énormes remparts (1) aux efforts de l'Océan; que des polypes hérissassent la surface des mers chaudes, d'archipels dangereux; que le clio boréal fût destiné à calmer la faim de l'animal le plus monstrueux de la terre; qu'une oscillatoire (2), par sa vive couleur, eût fait donner le nom d'Érythrée à toute une mer intérieure (3); que les neiges éternelles dussent le manteau de pourpre qui les revêt, près des pôles, également à la présence d'un imperceptible cryptogame (4); que les cousins, les moustiques rendissent une grande partie du monde presque inhabitable; que les scolytes fussent la cause de la mort des plus beaux et des plus utiles arbres de nos cantons, etc., etc.? Si quelques-uns de ces pygmées de la création, tels que les lombrics, rendent d'immenses services à l'agriculture, en ramenant sans cesse à la surface du sol les sucs fertilisants (5) que les pluies font descendre trop bas pour le besoin des plantes, il en est d'autres, tels que les larves, non moins utiles à la salubrité générale, qu'ils secondent admirablement, en s'assimilant toutes les parties des animaux qui tombent en putréfaction. Linné a dit à ce sujet que « trois

(1) Falaises de craie.
(2) Principalement des espèces du genre *Trichodesmium*.
(3) Mer Rouge.
(4) *Protococcus nivalis*.
(5) Terreau.

mouches à viande, *musca vomitoria,* débarrassent la terre du cadavre d'un cheval en aussi peu de temps que le ferait un lion. » L'homme a beau vouloir détruire les monuments que ses ancêtres ont élevés avec tant de peine et à si grands frais, il n'atteindra jamais ce but aussi vite ni aussi bien que les plus modestes plantes (1) de la terre.

Dans notre climat, où les vicissitudes atmosphériques sont très-communes, où l'humidité est si abondante, les monuments en pierre, exposés à l'air, ne tardent pas, suivant leur nature, à être altérés de diverses manières. La faux du temps suit de près la main de l'artiste. Nous avons déjà cherché à faire connaître, dans un petit mémoire présenté à l'Académie des Sciences, les dégradations profondes que subissent les façades des monuments en pierre calcaire grossière, exposées à la pluie, dégradations que nous avons désignées sous le nom de *vermiculaires,* à cause de leur ressemblance avec les circonvolutions du cerveau; nous avons aussi appelé l'attention sur les souillures imitant des éclaboussures, dues à la présence d'une petite espèce d'araignée du genre *épeire,* laquelle, après avoir établi sa demeure au fond des moules de coquilles que présente ordinairement la coupe de nos pierres de taille, en tapisse l'entrée d'une toile épaisse, destinée à arrêter au passage les mouches et autres petits insectes répandus sur les murailles. Bien que des observations de ce genre puissent paraître futiles, il n'en est pas moins vrai que, si la pierre est riche en moules de coquilles dus à la disparition des fossiles, on voit toutes les toiles qui les masquent se réunir avec le temps et finir par envelopper les moulures au point de ne plus pouvoir en suivre les lignes, en parcourir les contours. Nous avons cité comme exemples remarquables du premier de ces cas la façade sud du vieux Louvre, et du second cas le pont Neuf, dont les parapets à l'extérieur, surtout en amont, sont tellement altérés, que les figures grotesques qui les garnissent deviennent de plus en plus hideuses par l'effet de l'agglomération des toiles d'araignées. Dans d'autres circonstances, lorsque la pierre est tendre, les toiles, imprégnées de poussière et humectées par les pluies, favorisent le développement de certaines mousses.

Nous allons porter notre attention sur des altérations non

(1) Cryptogames.

moins fâcheuses, que subissent les monuments en marbre, exposés également aux intempéries de l'air, et indiquer les moyens qui nous semblent les plus propres à les en préserver.

Il n'y a personne qui n'ait visité nos parcs, nos cimetières, sans être frappé de la souillure et des dégradations plus ou moins profondes dont sont affectés, au bout d'un temps plus ou moins long, non-seulement les statues et les bas-reliefs, mais encore les vases, les urnes, les bancs, les marches d'escalier, les marbres dont les bassins sont bordés, les colonnes, etc., qui décorent ces mêmes jardins et lieux de repos. Trois causes principales d'altération nous semblent propres à ces monuments. Nous nous occuperons principalement de la dernière.

La première est due au défaut d'homogénéité de la pierre, à l'arrangement particulier de ses molécules, de telle sorte que l'eau pluviale dissout, ronge certaines parties et laisse les autres en saillie. Ce mal étant inévitable, à moins de mettre à l'abri des intempéries les marbres susceptibles de se désagréger, nous n'insisterons pas davantage sur le genre d'altération qui en résulte.

La seconde cause d'altération est déterminée par la poussière, qui, en s'alliant avec des débris imperceptibles de végétaux en décomposition, forme une espèce d'enduit grisâtre à la base des piédestaux, sur les pieds des bancs, etc. Nous nous bornerons aussi à dire, pour ce genre d'altération, que les marbres ayant conservé leur poli sous la poussière végétale qui les souille, rien ne sera plus facile que de les rendre à leur fraîcheur primitive par l'un des procédés que nous ferons connaître à la fin de cette notice.

La troisième cause d'altération, la plus importante et la plus fâcheuse, affecte indistinctement tous les marbres; elle se manifeste surtout par des dégâts dans les parties les plus délicates des statues, telles que les extrémités des doigts, du nez, des oreilles, des ornements de toutes sortes, en un mot de toutes les parties saillantes. Les plus belles statues du parc de Versailles, entre autres exemples, ont, presque toutes, les organes que nous venons d'indiquer, profondément altérés, ce qui est d'autant plus regrettable, que ce sont, comme on sait, les parties les plus difficiles à sculpter et qui donnent le plus d'expression aux figures. On peut dire, sans exagération, que cette cause, à la longue, mutile aussi bien les statues que pourrait le faire le vandalisme le plus acharné.

Provoqué par des cryptogames, ce genre d'altération nous paraît tout à fait indépendant des causes que nous avons rappelées plus haut relativement aux monuments en pierre calcaire ordinaire, bien qu'on le remarque principalement dans les statues sur le côté et les parties exposées aux intempéries. Car, en examinant les ravages qui la caractérisent, on voit qu'ils sont dus, non plus à des épeires, puis à des mousses, mais bien à des lichens, qui, après être parvenus à germer dans les petites anfractuosités de la pierre, là où elle n'a pas reçu un poli parfait, se propagent en s'insinuant entre les particules calcaires superficielles. Leurs radicules ou leurs expansions foliacées ont sans doute assez de force pour les soulever, les isoler à la manière de l'hydrate de fer, que nous avons vu, dans une autre circonstance (mémoire précité), enchâsser les grains de quartz des pavés de grès, à la surface desquels les fers des chevaux et les bandes des voitures abandonnent constamment des parcelles de fer métallique. De là donc une dégradation qui va toujours croissant et finit par faire tomber les parties les plus saillantes des statues. Le phénomène est sans doute favorisé aussi par la propriété hygrométrique des lichénées, en vertu de laquelle, se trouvant gonflées par l'eau, elles tendent, comme le fait la glace par sa dilatation, à écarter les molécules calcaires (1).

La plante qui joue le plus grand rôle dans les altérations qui nous occupent, est donc le *lepra antiquitatis*, dont les croûtes, en devenant confluentes, finissent par changer tellement la teinte des marbres qui en sont affectés, qu'on les prendrait plutôt pour du calcaire noirâtre que pour du calcaire saccharoïde. Le parc de Versailles en offre de nombreux exemples : les marches d'escalier de l'enceinte de la belle Colonnade de marbre, les marbres qui

(1) Bien que ce ne soit pas de notre sujet, nous ne pouvons nous empêcher de faire remarquer, à propos de ce phénomène, qu'une répartition inégale et brusque de température est sans doute la cause de la fêlure dont sont affectés un grand nombre de statues et de bas-reliefs exposés aux intempéries. En effet, on voit souvent les marbres fêlés dans toutes les parties qui suivent les contours ou dans les parties évidées de ces mêmes contours, telles qu'au pli du bras. Le magnifique groupe de Girodet-Trioson, qui représente l'Enlèvement de Proserpine, situé au milieu du bosquet de la Colonnade à Versailles, en est un exemple frappant : le bas-relief du piédestal est fêlé tout autour des parties en relief, et Pluton, notamment, a toute la ligne profonde et sinueuse du dos, correspondante à la colonne vertébrale, fendue comme si on se fût plu à le faire.

bordent presque tous les bassins ombragés, les bancs, etc., sont dans ce cas. Ils semblent porter le deuil du grand roi qui les a fait venir de si loin.

En présence de pareils dégâts qui menacent de faire disparaître tant de chefs-d'œuvre de l'art accumulés dans nos jardins publics, on a dû depuis longtemps, et dans un siècle de progrès comme le nôtre, s'enquérir avec sollicitude des meilleurs moyens à employer pour les atténuer et y remédier. Aussi voyons-nous, dans les parcs, des marbriers et des sculpteurs occupés, les uns à rendre au marbre des piédestaux et des statues son éclat primitif; les autres à restituer toutes les pièces manquantes qui ont été rongées successivement par le temps (cryptogames), si bien qu'une statue finit souvent par n'être plus composée que de morceaux rapportés, ce qui n'empêche pas encore que leurs points de réunion ou de jonction, malgré toute l'adresse avec laquelle la restauration est faite, ne deviennent des lieux de prédilection pour les cryptogames. A part ces derniers ravages presque inévitables, les moyens qu'emploient les marbriers pour nettoyer les marbres offrent-ils toute la garantie désirable? Nous répondrons par la négative.

Avec des acides étendus d'eau, il serait certainement facile de rendre à un marbre la blancheur qu'il a perdue; mais, comme une masse de ce genre n'est pas sur tous les points attaquable de la même manière, il faut renoncer à ce procédé, qui exposerait à convertir les surfaces lisses, unies, en surfaces raboteuses, irrégulières; à les mettre, en un mot, dans les conditions des marbres qui se désagrègent facilement à la pluie. Des lessives alcalines, pourvu qu'elles soient de soude du commerce, ont bien aussi la propriété, sans attaquer la pierre, de faire périr tous les cryptogames qui les incrustent et d'en prévenir le retour; mais l'expérience nous a prouvé qu'elles ne les enlèvent pas et qu'elles les laissent même plus adhérentes que jamais par la dessiccation simultanée de la plante et du sel. On se sert donc, jusqu'à présent, de morceaux de grès tendre, provenant de meules à aiguiser brisées, et de sable de même nature renfermé dans un linge; le premier pour les surfaces planes, telles que celles des piédestaux, le second pour les contours, les arêtes; on a recours à des baguettes de bois de sycomore pour nettoyer simplement avec de l'eau les statues jusque dans leurs anfractuosités les plus pro-

fondes. Non-seulement ces moyens sont, comme on voit, longs et par conséquent dispendieux, mais ils ont, suivant nous, le grand inconvénient de ne faire disparaître qu'imparfaitement les cryptogames, qu'ils ne font pour ainsi dire que *faucher* ou dont ils ne font qu'enlever les conceptacles appelés *apothécions*. En effet, pour peu qu'il en reste des germes entre les particules calcaires, on ne tarde pas à les voir reparaître, et le ravage continue. Comment donc faire pour empêcher une reproduction aussi fâcheuse?

Indépendamment de ces moyens mécaniques employés généralement par les marbriers, pour nettoyer les statues, et surtout du dernier, propre à détacher avec délicatesse les cryptogames incrustants, moyens qu'il faut bien conserver en attendant qu'on en trouve un plus expéditif et aussi bien incapable d'altérer le marbre en aucune façon, nous en proposons deux autres tout à fait préventifs.

Aussitôt que l'ablation des cryptogames aura été faite d'une manière quelconque, nous conseillons d'inonder les statues, les marbres, avec de la vapeur d'eau bouillante, exactement comme on le pratique sur les ceps de vigne pour en détruire la pyrale. De cette manière on fera périr indubitablement, sans porter la moindre atteinte aux sculptures les plus fines, dans leurs retraites les plus profondes, là où ils auraient échappé à l'action rasante du grès, du sable et des baguettes de sycomore, les cryptogames, dont on empêchera ainsi la reproduction pour un temps donné; et, pour en prévenir le retour, il n'y aura plus qu'à renouveler l'application de la même vapeur une fois ou deux fois par an. De cette façon on abandonnera le funeste usage de gratter, de frotter les statues; on ne permettra plus qu'une main profane touche le dernier coup de ciseau de l'artiste; si nous oublions son nom, respectons au moins ses œuvres! La même application de la vapeur d'eau ne pourra pas manquer, en se condensant, d'enlever aussi la poussière et les ordures, qui sont des causes prédisposantes. Pour atteindre ce but, nous pensons qu'une petite machine à vapeur portative ou roulante, voire même un simple éolipyle, affecté à cette opération facile, rendrait un grand service dans les jardins publics, tels que celui de Versailles, où il y a tant de marbres précieux dévorés journellement, sans qu'on y fasse attention, par les êtres les plus petits du règne végétal.

Quant à l'autre moyen, voici sur quoi il repose :

Ayant remarqué que les piédestaux en marbre qui supportent des statues ou des groupes en bronze, paraissent avoir été constamment mis à l'abri des cryptogames par l'action vénéneuse du deutoxyde de cuivre brun et du carbonate de cuivre vert, que les pluies dissolvent et entraînent à leur surface à peine colorée, nous nous sommes demandé si l'on ne pourrait pas tirer parti de ce fait en arrosant les statues avec des dissolutions semblables, pour s'opposer au retour des cryptogames, ou en les immergeant dans des bains de même nature avant de les mettre en place. Peut-être préviendrait-on plus assurément encore toute espèce de mal en introduisant dans la partie culminante de la statue, dans l'occiput par exemple, un morceau de cuivre destiné à fournir incessamment à toute la périphérie de la statue, des molécules cuivreuses dissoutes par les pluies. La faible coloration en brun et en vert que l'on remarque par place à la surface des piédestaux qui supportent des statues de bronze, depuis près de deux siècles qu'elles sont exposées à l'air, dans le parc de Versailles, est, suivant nous, un bien faible inconvénient comparativement aux altérations profondes qu'ont déjà occasionnées les cryptogames à la surface des statues de marbre. Les premiers marbres sont encore intacts, leur poli n'a pas changé, tandis que, dans un temps plus ou moins éloigné, les autres ne seront peut-être plus en état de figurer convenablement à côté d'eux.

Le docteur Eugène Robert.

NOTE SUR UN PASSAGE DE PLINE

(Lib. xxxv, 10).

Extrait d'un Essai inédit, en forme de Lettres sur la peinture, où l'auteur traite de ce qu'elle fut autrefois et de ce qu'elle est aujourd'hui (1).

Les beaux-arts, mais particulièrement la peinture, ont à Pline l'ancien une obligation qui lui assure pour jamais des droits à la reconnaissance des artistes. C'est donc, en quelque sorte, acquitter une de leurs dettes envers lui, que de venger la mémoire de Pline du tort que lui ont fait les traducteurs en lui prêtant des idées ridicules, que l'on ne pourrait lui supposer sans détruire tout l'intérêt de ses traductions sur les arts d'imitation. Cet historien de tous les règnes de la nature est arrivé jusqu'à nous tellement défiguré, tronqué, mutilé et interpolé par les copistes, les commentateurs et les traducteurs, qu'il demanderait souvent lui-même quelques moments de réflexion pour retrouver sa pensée. Mais ce qui est surtout malheureux pour lui, c'est que tous les savants ou demi-savants qui l'ont cité, traduit ou commenté, semblent ne l'avoir pris que comme un texte à la faveur duquel ils ne pouvaient faire preuve de leur érudition dans telle ou telle partie.

Au nombre des anecdotes qui provoquent cette observation de ma part, je dois placer cette lutte entre Apelle et Protogène à qui ferait le trait le plus délié. Mais a-t-on dû lire dans Pline cette absurdité que lui prêtent si gratuitement Dupinet, Poinsinet de Sivry et Falconet lui-même? Ont-ils eu raison de travestir cet

(1) Personne, assurément, n'ira chercher dans le *Moniteur universel* (année 1807, p. 1225) une savante dissertation sur la peinture des anciens, extraite d'un grand ouvrage qui n'a jamais paru et dont l'auteur, Claude Chazot, est à peine connu des bibliographes. Il mourut jeune, le 11 mai 1814, après avoir publié seulement *les Empereurs romains,* dissertation historique, critique et littéraire (Paris, 1806, in-8°), et *la Gloire de l'aigle, emblème, symbole, enseigne militaire,* etc. (ibid., 1808, in-8°). On doit regretter ses *Lettres sur la peinture,* auxquelles est emprunté le fragment que nous recueillons comme une précieuse épave d'un naufrage littéraire.

(*Note du Rédacteur.*)

historien d'une manière aussi niaise? On ferait un volume si l'on entreprenait de discuter cette anecdote, toujours entendue, expliquée et commentée dans le sens le plus déraisonnable, et qui, par cela seul, ne pouvait être celui de Pline.

Je vais d'abord consulter le texte et le mettre sous vos yeux, et j'en placerai ensuite une traduction que je crois plus fidèle que celles qui en ont été données jusqu'à présent, ou, du moins, qui me semble donner à cette lutte un essor digne d'un homme de goût, et qui ne se serait sûrement pas livré à toutes les recherches qui distinguent les trois derniers livres de son *Histoire naturelle*, s'il n'avait pas eu le sentiment de l'art.

Scitum est inter Protogenem et eum (*Apellem*) *quod accidit. Ille Rhodi vivebat : quo cum Apelles adnavisset, avidus cognoscendi opera ejus, famâ tantum sibi cogniti, continuò officinam petiit. Aberat ipse, sed tabulam amplæ magnitudinis in machina aptatam picturæ, anus una custodiebat. Hæc Protogenem foris esse respondit, interrogavitque, à quo quæsitum diceret.* Ab hoc, *inquit Apelles : abreptoque penicillo lineam ex colore duxit summæ tenuitatis per tabulam. Reverso Protogeni quæ gesta erant anus indicavit. Ferunt artificem protinùs contemplatum, dixisse Apellem venisse : non enim cadere in alium tam absolutum opus; ipsumque alio colore tenuiorem lineam in illa ipsa duxisse, præcepisseque abeuntem, si rediisset ille, ostenderet, adjiceretque hunc esse quem quæreret : atque ita evenit. Revertitur enim Apelles, sed vinci erubescens, tertio colore lineas secuit, nullum relinquens amplius subtilitati locum. At Protogenes victum se confessus, in portum devolavit, hospitem quærens placuitque sic eam tabulam posteris tradi, omnium quidem, sed artificum præcipuo miraculo. Consumptam eam priore incendio domus Cæsaris in Palatio audio; spectatam olim tanto spatio nihil aliud continentem, quam lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem, et eo ipso allicientem, omnique opere nobiliorem.*

Voici ma traduction :

« On sait ce qui arriva entre Apelle et Protogène. Celui-ci « vivait à Rhodes. Dès qu'Apelle y eut débarqué, il se rendit à « l'atelier de celui qu'il ne connaissait que de réputation, et dont « il était avide de voir les ouvrages. Protogène était absent, mais « il y avait sur le *chevalet* une planche d'une vaste étendue, pré- « parée pour être peinte. Elle n'était gardée que par une vieille

« femme qui lui répondit que Protogène était sorti. Elle ajouta : « *Qui dirai-je qui l'a demandé?—Celui qui a fait ceci,* dit Apelle; « et, saisissant un pinceau, il fit, avec de la couleur, sur cette « planche, un dessin au trait de la plus grande pureté. Au retour « de Protogène, la vieille femme lui montra ce qui avait été fait. « On rapporte que cet artiste, en observant la pureté du trait, dit « aussitôt qu'Apelle était venu, nul autre que lui n'étant capable « d'un ouvrage aussi achevé; qu'il fit, sur ce même trait, un trait « plus pur encore, avec une autre couleur, et qu'il recommanda, « en s'en allant, de le lui montrer s'il revenait, et d'ajouter : « *Voilà celui que vous cherchez.* C'est ce qui arriva, car Apelle « revint; mais, rougissant d'avoir été surpassé, il coupa les traits « déjà faits par un trait d'une troisième couleur, ne laissant plus « aucune place qu'on pût occuper avec quelque élégance. Proto- « gène, s'avouant vaincu, vola au port pour le ramener avec lui. « On convint de faire passer cette planche à la postérité telle « qu'elle était; et elle étonna tout le monde, mais particulière- « ment les artistes. J'apprends qu'elle a été consumée dans le « premier incendie de la maison de César, sur le Palatium. Nous « l'y avions autrefois considérée avec intérêt, quoiqu'elle n'offrît « dans sa vaste étendue, que des traits qui échappaient à la vue, « et qu'elle semblât vide au milieu des productions les plus par- « faites de plusieurs artistes; par cela seul, attirant les regards, « et jouissant de plus de célébrité que tout autre ouvrage. »

Ainsi, selon moi, car je n'ose dire selon Pline, Protogène avait dans son atelier une planche imprimée dont Apelle profita pour faire un dessin au trait. Protogène, à son tour, admirant la pureté de ce trait, fit un autre dessin au trait, sur cette même planche, en observant de le tracer d'une autre couleur, pour qu'on pût le distinguer du premier. Apelle, surpris d'avoir été battu, pour ainsi dire, avec ses propres armes, fit un troisième dessin au trait d'une couleur différente des deux premiers. Ces trois traits occupaient si bien le champ du tableau, que Protogène n'aurait pu en faire un quatrième avec quelque netteté. C'était une lutte qui permettait de développer leur talent pour la composition, la pureté, l'élégance et la facilité du dessin. Elle n'offre rien qui ne puisse ajouter à la réputation du plus grand maître, rien surtout qui ne soit conforme au texte de Pline, qui ne le rende littéralement.

Cependant ce n'est point ainsi que Pline a été entendu en général. On était persuadé qu'un homme qui vivait à la cour du maître de l'univers, qui exerçait les premiers emplois de la finance sous un prince bon administrateur; qu'un homme de lettres, qu'un naturaliste enfin ne pouvait avoir la connaissance des arts d'imitation, et encore moins en parler le langage. En conséquence, on n'a pas craint de lui prêter les idées les plus absurdes et les plus ridicules.

Je n'ai point Dupinet sous les yeux; mais, selon M. Poinsinet : « *Apelle conduit, sur la toile, un trait d'une étonnante ténuité.* « *Protogène le reconnaît à ce linéament si subtil, et il conduit, sur* « *ce linéament, un trait d'une autre couleur, et si subtil, que la cou-* « *leur de dessous débordait de part et d'autre. Mais* Apelle, *dans* « *l'interligne tracée par Protogène, trace un troisième trait, qui* « *tranche par le milieu les deux autres couleurs, ne laissant plus* « *d'espace intermédiaire où tracer un quatrième linéament si subtil* « *qu'on le suppose.* »

Selon M. Falconet, *Appelle conduisit, avec de la couleur, sur le champ du tableau, une ligne d'une extrême ténuité. La subtilité du trait* le fit reconnaître par Protogène, *qui, lui-même, dans cette même ligne, en conduisit une encore plus déliée avec une autre couleur. Mais Appelle refendit les deux lignes avec une troisième couleur, ne laissant plus rien à faire à la subtilité.*

M. le comte de Caylus a entrevu le véritable sens de Pline; mais il a plutôt approché du but par le sentiment du ridicule que l'on prêtait à deux grands peintres, que par une idée bien juste de la pensée de Pline.

Après s'être élevé contre la cruauté avec laquelle cet auteur a été défiguré par le défaut de connaissances de ses traducteurs, il observe qu'à bien prendre, avec eux, « les choses à la lettre, « il ne s'agit que de lignes conduites et tracées avec plus ou moins « de fermeté et de délicatesse; qu'il n'y a rien cependant (à l'en- « tendre comme eux), dans toute cette opération qui, passe les « bornes du mécanisme le plus ordinaire; qu'un ignorant qui a « la main sûre peut, de cette façon, l'emporter aisément sur le « plus habile dessinateur; et que, toutes les fois qu'il ne s'agira « que de tirer une ligne ou un trait avec netteté, c'est l'affaire de « la main. »

M. de Caylus observe aussi que Louis de Montjosieu, dans son

Gallus hospes, « avance bien affirmativement qu'il ne s'agissait « point de lignes dans cette dispute, mais d'une dégradation de « couleurs, du passage de la couleur claire à la couleur brune, « de l'ombre à la lumière, si habilement ménagé, que la transi- « tion d'une nuance était imperceptible. Apelle et Protogène « n'avaient successivement trempé leurs pinceaux dans trois « couleurs différentes que pour exprimer les différents et les vé- « ritables tons de la lumière, des demi-teintes et des ombres. »

Mais M. de Montjosieu en parle fort à son aise; car, selon lui, il s'agirait seulement de quatre tableaux remaniés avec une facilité qui tiendrait du prodige, si le texte de Pline n'y répugnait formellement; car Pline ne dit pas que la planche fût peinte, *tabulam pictam*, mais qu'elle était disposée pour être peinte, *aptatam picturæ*. Enfin, l'honneur de la composition n'en serait pas moins resté à Apelle, et il me semble que c'est quelque chose dans un grand tableau. Et ensuite comment concilier cette supposition avec ce qu'ajoute Pline : *Nihil aliud continentem quam lineas visum effugientes*, « n'offrant que des traits qui « échappaient à la vue; » ce qui ne peut s'entendre de tableaux coloriés;

Durand, dans son *Histoire de la peinture ancienne*, est le seul qui ait entendu qu'il était question ici de dessins au simple trait.

M. de Caylus, en s'appuyant de l'autorité de Michel-Ange que lui fournit Carducci, dans son Ve *Dialogue sur la peinture*, prétend qu'il s'agit de *contours dessinés avec élégance et délicatesse, par* Apelle; que Protogène « *redessina ce même contour dans sa « manière et sans s'écarter de la forme, et qu'*Apelle, *revenant sur « le tout, aurait tellement perfectionné ce contour, en y mettant « de nouveau la main, qu'il n'aurait pas été possible d'aller plus « loin.* »

(Mémoires de l'Académie des inscriptions, tome XIX, pp. 256-260.)

Cette explication présente au moins une idée un peu plus digne de deux artistes aussi célèbres qu'Apelle et Protogène. Mais peut-on croire que Protogène se fût permis de corriger un dessin ou un contour qu'il reconnaissait pour être de la main d'Apelle? Il y aurait plus d'orgueil que de véritable émulation de part et d'autre. Cette explication, au reste, tient plus du commentaire que de la

traduction, et ne nous apprend pas pourquoi ces artistes auraient employé trois couleurs pour corriger un contour. Était-ce pour des contours de draperies? Ils auraient pu les tourmenter encore longtemps. Étaient-ce des contours de nudités? Ces trois couleurs auraient donné une réunion de traits bien ridicule; abandonnons donc encore cette explication.

Toute la difficulté consiste à trouver le véritable sens des mots *ducere lineam, lineas secuit, tenuitas* et *subtilitas*.

Selon MM. Poinsinet et Falconet, *ducere lineam* signifierait *conduire un trait;* M. de Montjosieu le traduit par *dégrader des couleurs;* M. de Caylus, par *dessiner des couleurs;* et moi, d'accord avec Durand, je lui fais signifier ce que nous appelons *mettre au trait, faire un dessin au trait;* façons de parler très-familières aux artistes, quoiqu'elles ne se trouvent pas dans le *Vocabulaire pittoresque* de M. Dandré Bardon.

Secuit lineas, selon M. Poinsinet, signifie *trancher par le milieu les deux autres couleurs;* selon M. Falconet, *refendre deux lignes,* et, selon moi, *couper des traits déjà faits.* Car, si Pline avait voulu dire que ce fut la seconde ligne, tracée par Protogène, qu'Apelle fendit à son retour, il n'aurait pas employé le pluriel *lineas;* et, en conduisant ce troisième trait, il n'aurait toujours eu qu'une ligne à fendre, comme il est vrai de dire, avec M. de Caylus, que le résultat de ces trois traits était de donner cinq lignes.

Subtilitas veut dire, selon MM. Poinsinet et Falconet, *subtilité;* selon MM. de Montjosieu et de Caylus, il a la même signification que *tenuitas.* J'ai cru qu'il signifiait *élégance,* et je l'ai entendu dans ce sens avec Pétrone, Quintilien et Cicéron, qui, dans plusieurs endroits, joint *subtilitas* à *elegantia,* de manière que, s'il ne les considère pas comme des synonymes parfaits, il leur donne cependant une signification très-approximative, comme qui dirait *élégance* et *délicatesse.*

Subtilité vient, sans doute, de *subtilitas;* mais il n'a pas toujours, en français, la même signification qu'en latin.

Le sens que je donne au mot *subtilitas* reçoit une nouvelle force de la circonstance où il est employé par Pline : *nullum relinquens amplius subtilitati locum.* Si l'on veut renoncer enfin à toute explication indigne de Pline, et admettre seulement que cet auteur avait le sens commun, on conviendra, je crois, que ma

traduction est la seule admissible et la seule littérale. En effet, que l'on suppose dans un espace donné, tel que la planche de Protogène, trois compositions au trait, l'une sur l'autre, de trois couleurs différentes, et l'on ne sera plus étonné qu'il fût impossible d'en tracer une quatrième avec quelque netteté, avec quelque élégance.

Antoine Raphaël Mengs donne une autre explication de ce passage de Pline; mais elle est d'une métaphysique qui ne paraît guère pouvoir s'allier avec la liberté, la hardiesse et la chaleur du génie, premières qualités de toute grande composition.

Après avoir dit que la peinture, du temps d'Apelle et de Protogène, était un art qui se traitait comme une science, il ajoute :

« On commença par partager d'abord les lignes en dix parties, « puis en vingt, en quarante, en quatre-vingts, en cent soixante, « et ainsi de suite jusqu'à l'infini. Ces divisions de lignes don- « naient une grâce et une délicatesse infinie aux ouvrages des an- « ciens, et achevaient de les animer. Toutes les parties de ces « lignes étaient ensuite variées; l'une était de trois degrés, l'au- « tre de cinq, celle-ci de deux, etc. Par ce moyen, ils parvinrent « à former des contours variés, grands et coulants, mais cepen- « dant d'un bon ensemble, par les parties dont ils étaient com- « posés, et de toutes ces combinaisons, résultait enfin la perfec- « tion. » (*Réflexions sur Raphaël, le Corrége, Titien, etc. Œuvre de Mengs, t. I, p.* 290, trad. de M. Jansen.)

Venant ensuite à ce qui fait l'objet de cette note, il dit : « Je « crois même que la concurrence qu'il y eut entre Apelle et « Protogène ne consistait que dans cette beauté de contours; « que le premier a sans doute partagé le contour général d'un « membre en trois ou plusieurs parties et formes différentes; « que Protogène lui a montré qu'on pouvait donner une grande « perfection et variété à ces mêmes contours, en les divisant en « quatre parties; et qu'ensuite Apelle a porté l'art plus loin, et « donné à ces contours des formes encore plus variées et plus « parfaites; car il n'est pas à croire que, sans cela, cette dispute « eût mérité l'attention et l'approbation de gens d'un goût aussi « délicat que les Grecs. » (*Ibid. p.* 296).

Quoique M. Mengs prescrive, pour la recherche du beau, les procédés qu'ont employés les hommes à système pour découvrir la quadrature du cercle, on peut remarquer que, sans s'occuper

de Pline et seulement pour se conformer à son système, son traducteur lui fait employer les mêmes expressions : *partager des lignes, diviser des lignes*, n'est-ce pas la même chose que le *lineas secuit* de Pline? En faut-il conclure que Mengs parle de *lignes refendues?*

Ceux qui voudront plus de lumières pour prononcer pourront consulter la note du 4e vol. de M. Falconet et la dissertation de M. de Caylus, que j'ai précédemment indiquées.

CHAZOT.

MÉMOIRE POUR SERVIR A L'ÉLOGE DE M. OUDRY,

PEINTRE DU ROI (1).

Jean-Baptiste Oudry est né à Paris, au mois de mars 1686. Il était fils de Jacques Oudry, peintre de l'académie de Saint-Luc, et de Nicolle Papillon. Son père lui donna les premiers éléments de la peinture; étant ami de M. Delargillière, il le pria de prendre son fils chez lui : lui connaissant une grande disposition, ce dernier accepta. Il fit sous cet habile homme de grands progrès et M. Delargillière a secondé le grand talent qu'il voyait en son élève; il l'a accoutumé à peindre d'après nature, et à n'en prendre que le beau, parce que, si l'on suivait toujours la nature, cela ne ferait pas chose si agréable qu'en la prenant du bon côté et même en corrigeant certaines choses qui s'opposent au vrai.

Il peignait le portrait. Un jour qu'il fut *nécessité* de faire un chien dans un portrait de chasseur, M. Delargillière lui dit : « Tu ne seras jamais qu'un peintre de chiens! » Il prit cela pour un mauvais compliment, mais il fut désabusé par M. Delargillière, qui lui conseilla de peindre les animaux; depuis ce moment, il s'y est étudié. On a vu par ses ouvrages le fruit de cette étude.

Ses commencements ont été pénibles : il ne trouvait pas beaucoup d'occupation. Comme j'ai dit plus haut qu'il peignait le portrait, il fit celui du czar Pierre en pied, qui, en étant content, l'engagea à aller à Moscou. M. Oudry, voyant une espèce de fortune, s'y était déterminé : il n'a évité ce voyage que par les

(1) Nous avons trouvé, dans un amas de vieux papiers provenant de Bachaumont, ce Mémoire, écrit par un ami d'Oudry pour servir de canevas à un éloge de ce peintre, éloge qu'il faut peut-être chercher dans l'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, par Dezallier d'Argenville. A coup sûr, l'auteur de ce Mémoire n'était pas un écrivain; mais nous croyons devoir reproduire ici littéralement, sans aucun commentaire, les pages naïves et vraies, qu'on peut regarder comme l'expression du jugement des contemporains, à l'égard d'un artiste qui est aujourd'hui plus apprécié qu'il ne l'a jamais été et dont les ouvrages atteignent des prix considérables dans les ventes. (*Note du Rédacteur*.)

sollicitations de ses amis et de sa famille; il fut obligé de se cacher pour laisser partir cet empereur.

Il a toujours étudié la nature et allait peindre ou dessiner des vues aux environs de Paris; il a été plusieurs fois à Dieppe, pour y peindre des poissons dans leur fraîcheur. Étant professeur de l'académie de Saint-Luc, il exposait, comme beaucoup d'autres, de ses tableaux à la place Dauphine, le jour de la fête-Dieu. Ces expositions lui firent bien de l'honneur et lui attirèrent l'approbation des plus grands maîtres de l'académie royale et l'avantage d'être reçu à cette même académie. Il y fut reçu pour tous les talents; ses tableaux de réception en sont la preuve.

M. Hulste, amateur et peignant très-joliment pour son plaisir, fut un de ses admirateurs : il lui fit compliment sur ses ouvrages et lui demanda la permission de l'aller voir; ce qui a lié une étroite amitié entre ces deux personnes, en sorte qu'ayant remarqué en M. Oudry non-seulement un talent supérieur, mais encore un fonds de probité à toute épreuve, il en parla à M. Fagon, qui en fit son ami. J'ai été témoin qu'on lui offrit des sommes considérables pour recommander des affaires à ce ministre, ce qu'il a constamment refusé. M. Delargillière lui fit faire deux copies de chasses d'après un maître hollandais : l'une de sanglier, et l'autre d'ours; il en fut si satisfait, qu'il lui présenta une bourse remplie de louis d'or et lui dit de prendre ce qu'il jugerait à propos : il n'en voulut rien faire. Comme son grand talent lui avait acquis une réputation particulière en France, cette même réputation se répandit chez l'étranger, car le prince de Mecklembourg a fait bâtir dans son palais une galerie exprès pour mettre ses ouvrages.

Le comte de Tessein, envoyé de Suède, lia une parfaite amitié avec M. Oudry. Lorsqu'il fut de retour, il fut envoyé ambassadeur en Danemark; il parla au roi de Danemark de M. Oudry, qui lui fit proposer par ce seigneur de venir dans ce pays-là aux conditions les plus avantageuses, mais M. Oudry aimait sa patrie et surtout sa famille; cela l'empêcha d'y aller.

Ce même comte de Tessein fait en peu de mots l'éloge de M. Oudry dans une lettre qu'il lui écrit en lui envoyant une médaille d'or (ce n'était pas la première qu'il lui envoyait), mais voici les termes de sa lettre : « J'admire, monsieur, vos talents, mais ce qui me pénètre au-dessus de tout, c'est cette exacte pro-

bité qui vous élève autant au-dessus du commun des hommes, que vous l'emportez par votre art sur tous ceux qui voudraient entrer en compétence avec vous ou en rivalité contre vous. Votre dernier livre prouve bien que ce n'est pas votre seule main qui conduit vos ouvrages. Jouissez longtemps des honneurs qui vous sont dus et daignez vous souvenir quelquefois de ceux qui ne vivent pas dans la même clarté que vous, etc. »

M. Oudry a fait des Discours sur la peinture qui font beaucoup d'honneur à son génie.

Jamais peintre n'a été si laborieux; il a fait quantité de tableaux pour le roi, tant chasses qu'autres. S'il quittait la peinture, c'était pour dessiner; il n'a jamais pris un après-midi entier pour son plaisir; aussi reprochait-il quelquefois à ses confrères qui venaient l'après-midi le voir, qu'ils perdaient la plus belle partie du jour.

Il a été choisi entre beaucoup d'habiles gens pour être directeur des manufactures des Gobelins et de Beauvais. Lorsque le ministre fut annoncer aux entrepreneurs des Gobelins cette direction, ces messieurs firent quelques remontrances au ministre, disant qu'il n'était pas peintre d'histoire; cela, parce que M. Oudry leur faisait souvent défaire des têtes ou des mains qui ne valaient rien dans la tapisserie; le ministre sentit bien pourquoi on se défendait si fort de cela et leur fit répondre : « Toutes vos raisons me prouvent le besoin que vous avez de lui; ainsi recevez-le bien lorsqu'il viendra. »

Il n'en était pas de même à Beauvais, parce qu'il était entrepreneur et qu'après le temps expiré, on le pria d'en être directeur. Il y était regardé comme le père des ouvriers.

Il était fort replet, ce qui lui causa une attaque d'apoplexie au mois de janvier 1755, mêlée de paralysie. Ce qui le chagrinait le plus dans cette maladie était de se sentir les mains engourdies, « parce que, disait-il, je mourrai, si je ne puis plus travailler. » Trois mois après cette attaque, il voulut comme de coutume aller à Beauvais et croyant que l'air lui ferait du bien, mais ce voyage nous l'a enlevé. La veille qu'il mourut, il fut dans les ateliers mesurer des tableaux avec autant de présence d'esprit que s'il se fût bien porté; le lendemain, on le trouva à l'agonie. Il mourut le 30 avril 1756, regretté universellement et on le pleure encore tous les jours à Beauvais; il avait 69 ans.

Il a laissé plusieurs enfants, entre autres deux fils; l'aîné a pris le parti de l'architecture et l'autre le talent de son père; il a été reçu, du vivant de son père, de l'académie royale, et ensuite, s'étant mis à voyager, il s'arrêta à la cour de Bruxelles, et le prince Charles l'a retenu pour son premier peintre.

Il se maria avec mademoiselle . . . . Le roi lui donna un logement et un atelier dans le Louvre; il lui entretenait un cheval, le faisait venir assez souvent aux parties de chasse qu'il faisait, afin de voir les différents effets pour composer ses tableaux. Quand Sa Majesté trouvait des animaux extraordinaires, elle les lui envoyait. Dans les grandes Chasses qu'il a peintes pour le roi, il a fait tous les portraits, tant du roi que des seigneurs qui l'accompagnaient.

Voilà des vers qu'un de ses amis a faits dans les commencements qu'il se mit à peindre fleurs, animaux, légumes :

Jaloux des brillants avantages
Qu'a sur vous notre illustre ami,
Or çà, venez voir ses ouvrages ;
Sont-ce panais cette fois-ci,
Carottes, choux, autre légume?
Parbleu! vous en aurez menti,
Il est au poil et à la plume.

Les *Mercures de France* sont remplis de vers à sa louange.

SUPPLÉMENT A LA RELATION DE CE QUI S'EST PASSÉ

EN L'ÉTABLISSEMENT DE

L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE

ET DE SCULPTURE (1).

La précieuse relation que nous avons publiée dans cette Revue, d'après un manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal, ne serait pas complète, si nous n'y ajoutions pas quelques extraits empruntés aux *Mémoires et Opuscules de Jean Rou,* mis au jour, d'après le manuscrit autographe, par les soins de M. Francis Waddington (Paris, 1857, 2 vol. in-8°). Ces extraits se rapportent au même sujet et peut-être à la même histoire; ils sont remplis de détails intéressants, qu'on n'irait peut-être pas chercher dans un ouvrage qui a beaucoup plus de rapport à l'histoire du protestantisme français qu'à celle de l'art. Nous avons conservé aussi les excellentes notes de l'éditeur ou plutôt des éditeurs; car nous croyons savoir que M. Charles Read a concouru à cette publication. De plus, nous avons cru devoir réunir aux extraits qui concernent l'établissement de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture un passage très-curieux, relatif au célèbre iconophile l'abbé de Marolles.

P. L.

« Je joindrai encore ici quelques autres lettres dont ce savant ami (Bayle) m'a régalé en diverses occasions, et dont la première qui se presente à mes yeux, dans l'ordre du recueil que j'en ai fait, regarde une *Histoire*, dans toutes les formes, *de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture* (2), à laquelle je m'occupai, il y a quelques années, en faveur

(1) Voy. *Revue univ. des Arts*, t. III, p. 431 et 549; t. IV, p. 68, 144 et 263.

(2) M. A. de Montaiglon a publié en 1858 (collection Jannet), d'après un manuscrit de la Bibliothèque impériale, des *Mémoires pour servir à l'Histoire de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, depuis* 1648 *jusqu'en* 1664, qu'il attribue à Henry Testelin. De son côté, M. Paul Lacroix vient de publier, dans la

d'un illustre membre (1) de ce célèbre corps, avec qui, depuis longtemps, j'étais lié d'une amitié fort étroite et qui, étant secrétaire perpétuel de cette compagnie, m'abandonna tous ses registres, sur lesquels je dressai l'histoire dont je parle. Je m'attache d'autant plus à cette lettre, qu'elle renferme un point de critique à la lecture duquel les curieux de ces matières pourront bien ne pas se déplaire.

« C'est sur le style qui est gardé dans le prélude de cette histoire, que M. Bayle trouvait être un peu fleuri, mais à quoi, sans opiniâtreté, je crois avoir suffisamment de quoi répondre. Voici cette lettre de

Revue universelle des Arts (numéros d'août 1856 et suiv.), un autre manuscrit conservé à la bibliothèque de l'Arsenal (H. n° 822 *bis*), portant le même titre, et qu'il considère comme le texte original des mêmes Mémoires. Le savant bibliothécaire de l'Arsenal, sur quelques extraits que nous lui avions communiqués, a pensé que Jean Rou pouvait être l'auteur de cette première rédaction.

Cette hypothèse a de prime abord beaucoup de vraisemblance, puisque Jean Rou fut employé comme secrétaire adjoint de l'Académie, et qu'il eut de fréquents et d'intimes rapports avec plusieurs de ses membres, notamment avec son secrétaire perpétuel, Henry Testelin, qu'il trouva plus tard en Hollande, et qui lui confia, évidemment dans un but personnel et intéressé, tous les registres de l'Académie. Il y a, en outre, une certaine connexion entre le plan général du manuscrit publié dans la *Revue universelle des Arts* et la première partie du travail de Rou.

Mais ces indices ont contre eux des objections qui nous paraissent insurmontables. Aucun des deux manuscrits de la bibliothèque de l'Arsenal n'est de la main de Rou ; l'orthographe n'est pas la même et la dissemblance du style est frappante ; le style de Jean Rou est beaucoup plus fleuri et sa relation contient plus de rapprochements et de comparaisons historiques. Sa préface est toute différente de celles des manuscrits publiés, et les citations qu'il nous donne de son propre travail ne se trouvent pas reproduites dans ces Mémoires.

Il est probable (et quelques fragments d'une lettre de Jacques Gousset, page 22, tendraient à nous confirmer dans cette supposition) que l'auteur (ce serait alors Henry Testelin), ou un des auteurs des manuscrits publiés, se soit servi des matières préparées par Jean Rou, en s'écartant de sa rédaction, quoique, d'après les extraits qu'il nous fournit lui-même et la correspondance de Bayle, son ouvrage présente les caractères d'un travail complet et homogène.

En attendant que cette question soit décidée, nous préférons n'admettre aucune solution prématurée, et peut-être qu'à notre époque de recherches historiques la découverte de cette précieuse *Histoire de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture de Paris*, qui obtint l'approbation de Bayle, viendra éclaircir le mystère.

(1) Henry Testelin, dont il est question ici, succéda, en 1650, à son frère Louis Testelin, dans la charge de secrétaire de l'Académie de Peinture et de Sculpture de Paris, et conserva ses fonctions jusqu'en 1681. Placé dans l'alternative d'abjurer sa religion ou de quitter son pays, il préféra le dernier parti, et se retira à la Haye, où il mourut en 1695, âgé de quatre-vingts ans.

M. Bayle (1), ou, pour mieux dire, un fragment, parce que tout ce qui suit les dix ou douze premières lignes qu'on va voir, roule sur ses démêlés avec M. Jurieu, lesquels n'ont que faire ici :

A Rotterdam, ce 18 mai 1691.

« Je vous renvoie, mon très-cher monsieur, le morceau que vous m'avez « communiqué de l'histoire que vous avez entreprise. Je suis ravi que « vous vous soyez chargé d'un travail si curieux et si instructif, et où « vous êtes si capable de réussir ; notre siècle et les suivants vous en « seront fort obligés. J'ai lu avec beaucoup de satisfaction votre début et « votre plan ; je voudrais néanmoins diminuer un peu les figures trop « fréquentes du style, et, puisque vous voulez que je vous en dise mon « sentiment, mon avis que je soumets et que je dois soumettre au vôtre, « serait que vous prissiez, même dans l'introduction, un style moins « fleuri, moins peint et moins travaillé ; vous savez que c'est le goût de « notre siècle d'aimer le naturel dans le discours. »

« J'eusse épargné à M. Bayle la peine de faire cette petite critique, toute judicieuse et bien fondée qu'elle est, puisque j'ai toujours été moi-même convaincu de sa justesse, si je m'étais avisé d'anticiper auprès de lui les raisons qui m'avaient porté à donner à ma pièce le tour dont il parle, et sur lequel sa remarque roule ; c'est que, comme le bon sens dicte qu'il faut proportionner les sujets qu'on traite, et qu'un peintre, par exemple, serait ridicule, comme dit Horace, s'il lui arrivait de faire voir une tête d'homme sur un cou de cheval, je crus, en travaillant à mon *Histoire de l'Académie de Peinture et de Sculpture*, laquelle est toute remplie de descriptions riantes et d'un ornement achevé, que je devais donner à mon ouvrage un prélude de véritable assortiment ; en un mot, que toute la magnificence des matières que j'avais à traiter étant comme un superbe palais où il me fallait étaler un frontispice, il eût été de mauvaise grâce de dresser ce portail dans un ordre toscan, pendant que tout le corps de l'édifice aurait été d'ordre corinthien.

« Après cette espèce d'apologie, je ne feindrai point d'exposer ici le début glosé, en quelque sorte, par M. Bayle, à une nouvelle pierre de touche, et d'en rendre juge tout lecteur qui en voudra connaître. Voici la pièce :

Introduction à l'Histoire de l'Académie royale de la Peinture et de la Sculpture.

(1) Elle se trouve imprimée en entier sous le nº 93 des *Lettres choisies* de Bayle.

« Je ne me souviendrai jamais qu'avec une espèce de regret, du plaisir indicible que je goûtai un des plus beaux jours de cette aimable saison qui semble donner une nouvelle vie à toute la nature, et ce fut, si ma mémoire ne me trompe, le 23 d'avril 1667, lorsque, traversant le Palais-Royal, où quelques affaires m'avaient attiré, je me trouvai inopinément au milieu d'un embarras de plusieurs carrosses qui occupaient tout le bas de la vaste rue de Richelieu. Paris est si véritablement un petit monde, qu'il s'y passe tous les jours, comme dans le grand, mille choses curieuses dont il est impossible que la plus grande partie ne soit pas ignorée de ceux-là mêmes qui l'habitent. J'étais donc comme le seul au milieu d'une connaissance presque universellement répandue, qui ne savois rien d'un célèbre concours de plusieurs personnes de tout âge, de tout ordre et de tout sexe, lesquelles s'estoient rendues dans la grande cour du palais Brion pour y admirer les riches tableaux et les superbes statues que l'Académie royale de la peinture et de la sculpture y avoit étalés ce jour-là par ordre exprès de Sa Majesté. On ne sauroit dire quel agréable spectacle ce fut pour moi de voir tout à la fois une si prodigieuse quantité de toute sorte d'ouvrages dans toutes les diverses parties de la peinture, je veux dire l'histoire, le portrait, le paysage, les mers, les fleurs, les fruits ; et par quelle espèce de magie, comme si j'eusse été transporté en des climats étrangers et dans des siècles tout à fait reculés, je me trouvois spectateur de ces fameux événements dont les surprenants récits m'avoient si souvent jeté dans l'admiration. J'avois de la peine à comprendre comment je pouvois me trouver en état de m'entretenir avec de célèbres morts qui, jusqu'alors, ne m'étoient connus que par l'éclat de leur renommée, ou par quel changement de théâtre je pouvois trouver tantôt la solitude des plus affreux déserts, tantôt la fertilité des plus riantes campagnes, tantôt l'horreur des tempêtes et des naufrages, au milieu des rues de la ville du monde la plus peuplée, et qui est éloignée de la plus prochaine mer de plus de quarante lieues. Enfin je ne pouvois, sans beaucoup de plaisir, voir l'art disputer à la nature par d'innocentes fictions de la vérité de ses propres originaux, et tromper agréablement mes yeux en leur faisant voir comme une transplantation anticipée de l'automne au printemps, et leur étalant, parmi les boutons des premières fleurs, toute la maturité des derniers fruits.

« Le contentement extraordinaire que j'eus à parcourir tant de beautés m'ayant insensiblement fait entrer en conversation avec un curieux de ma connaissance du sujet d'une fête si magnifique, et un des professeurs de cette savante Académie, qui se trouva aussi être de mes amis, nous ayant en même temps joints, j'eus lieu, par un assez long entretien que

nous eûmes ensemble, de m'instruire également et de l'occasion de toute cette cérémonie et de l'établissement de cet illustre corps.

« Le goût que je pris à cette conversation ayant étreint comme par de nouveaux nœuds l'ancienne union qui étoit entre nous, ce qui n'avoit été jusque-là qu'une amitié assez ordinaire, devint bientôt un commerce régulier par la curiosité qui me prit de pénétrer tous les secrets d'un des plus nobles de tous les beaux-arts, d'autant plus que je m'aperçus bientôt d'une erreur qui, toute grossière qu'elle est, n'a pourtant que trop de vogue dans le monde, où la plupart des gens, même les savants et les plus beaux esprits, tombent dans le faible de s'ériger, de leur propre autorité, en juges compétents des mystères d'une profession dont il n'y a que les initiés qui aient une véritable connaissance; trompés par cette pensée que cet art n'ayant souvent pour objet que les plus communs sujets de la nature, ses copies semblent être d'autant plus du ressort de leur jugement que les originaux en sont tous les jours exposés à leurs yeux.

« Comme cet excellent ami avoit sa profession d'autant plus à cœur, qu'il s'y distinguoit glorieusement entre ses plus illustres confrères, il ne put, sans quelque sorte de joie, me voir entrer dans une si sérieuse enquête des particularités de ce bel art; et comme il avoit l'honneur de tenir le registre des délibérations de toute la compagnie, en qualité de son secrétaire, il m'offrit généreusement la communication de tous ses cahiers afin de mieux remplir les empressements de ma curiosité.

« C'est donc après les avoir soigneusement étudiés que je me suis insensiblement trouvé en état d'entreprendre l'ouvrage que je publie aujourd'hui et que je diviserai en ces quatre parties :

« Dans la première, je ferai une narration simple mais fort fidèle de l'érection de ce célèbre corps et des obstacles qui le traversèrent au sujet de sa jonction avec la maîtrise, jusqu'à la réformation de cette jonction et à l'entier établissement de l'Académie, dont je donnerai en même temps les statuts, et dirai par quels règlements cette compagnie fut policée.

« La deuxième traitera de l'établissement des conférences et des fêtes du palais Brion, et elle embrassera, dans le seul réduit de six discours prononcés en présence de feu M. Colbert, protecteur de l'Académie, tout le recueil des divers et nombreux entretiens tenus régulièrement par semaine dans le cours de plusieurs années, sur les principaux préceptes de la peinture et de la sculpture, et qu'on peut dire contenir en abrégé tous les plus beaux secrets de ces nobles arts (1).

(1) « Les premières séances de l'Académie de Peinture et de Sculpture de Paris

« Dans la troisième, je traiterai de l'établissement des Gobelins et des principales fêtes qui ont été solennisées dans cet hôtel, soit aux réjouissances anniversaires, soit aux visites royales, ou aux bouquets des particuliers et autres occasions publiques. Enfin la quatrième et dernière partie contiendra la liste des principaux membres qui ont eu part à cet établissement, et elle traitera de leur extraction, de leurs talents, de leurs ouvrages, de leur fortune et de leurs mœurs; mais en s'imposant cette loi de marquer avec soin tout ce qui, à ce dernier égard, pourra servir à l'instruction des vivants, sans permettre à l'esprit de médisance de troubler les cendres des morts.

« Pendant que je suis sur cet article de l'Académie royale, etc., dont l'histoire ne peut pas trouver ici sa place, je ne crois pas le devoir quitter sans produire quelques échantillons des petits ornements dont j'ai tâché de la revêtir, afin qu'on puisse, par ces morceaux détachés, juger de la manière dont je me suis pris à cet ouvrage, et du style que j'y ai gardé.

eurent lieu dans la maison de son président, Charmois ; en 1648, on loua un grand appartement à l'hôtel de Clisson, situé rue des Deux-Boules : l'Académie y tint ses séances pendant cinq ans. Lors de sa jonction avec la maîtrise, elle prit un autre local dans une maison communément appelée Sainte-Catherine, dans la rue des Déchargeurs. Un brevet du roi, du 28 décembre 1654, affectait la galerie du collége royal de France pour le logement de l'Académie : ce logement étant alors occupé par une société de libraires, l'Académie s'installa aux galeries du Louvre, dans un appartement où habitait Sarrazin; elle y resta sept ans et vint s'établir ensuite dans un grand atelier, situé près de là et devenu vacant par la mort d'un tapissier, nommé Du Bourg.

« Au mois de septembre 1661, M. de Ratabon (directeur de l'Académie), étant de retour à Paris, fit convoquer précipitamment une assemblée de l'Académie, où il déclara que le roi avait résolu de se servir du logement qu'elle occupait pour y établir l'imprimerie royale, et qu'il fallait en déloger incessamment, donnant le choix à l'Académie ou d'en prendre une en ville, dont il promettait de payer les loyers, ou de s'aller établir en une des galeries du Palais-Royal. La compagnie, après avoir marqué sa respectueuse soumission aux ordres du roi, pria le surintendant des bâtiments de lui continuer l'honneur d'être logée dans une des maisons royales, et, à l'instant même, il la conduisit dans la galerie du palais Brion, en laquelle l'Académie a tenu son école et ses assemblées pendant trente et un ans, n'en étant sortie que le 2 février 1692, pour être transférée au vieux Louvre, où elle reprit ses séances le 15 avril suivant et où elle continue encore aujourd'hui. » (Piganiol de la Force, *Description de Paris*, t. I.)

« Les Académies de Peinture et de Sculpture se tiennent l'une et l'autre dans le palais Brion, qui fait partie du Palais-Royal et qui a sa porte dans la rue Richelieu. » (*Les Adresses de la ville de Paris avec le trésor des Almanachs*, par Abraham du Pradel. Paris, 1691.)

Je n'en donnerai ici que quatre seulement, par lesquels on pourra juger de tout le reste.

« Le premier regarde les obstacles dont quelques esprits brouillons tâchèrent de traverser le noble dessein de l'établissement académique. Voici comme je tombe sur cet article :

« Comme la même activité de chaleur qui, dans la force du renouveau, produit l'émail et le parfum des fleurs, engendre en même temps divers insectes qui leur font la guerre et les détruisent, il arriva aussi que, dès les premiers jours qu'on vit éclore ce fameux établissement, la malignité de ses anciens ennemis, se réchauffant, lui suscita de nouvelles traverses, et que les jurés, revenus de leur étourdissement, se roidirent plus que jamais contre les progrès de cet illustre corps, etc.

« Le second roule sur l'extrême application de chacun des membres de l'Académie à répondre dignement par tous ses soins à la grande attente, tant de la cour que généralement de tous les curieux, touchant les effets d'une institution de cette importance. J'avoue pour moi, dis-je sur ce sujet, que je ne pense point à tout cet agréable mouvement sans me former quelque image de cette fameuse école d'Athènes, dont l'inimitable Raphaël, sur les idées de saint Paul, nous a laissé une si vive peinture, et qui était remplie de géomètres, de philosophes, et en un mot de toute sorte de savants ; ce qui aussi porta, sans doute, le grand apôtre dont je viens de parler à choisir ce lieu plutôt qu'aucun autre, pour semer partout sa doctrine, dont ces grands esprits si généralement estimés eussent pu être de très-heureux propageurs.

« Le troisième morceau regarde les magnificences du palais Brion. Là, partant de l'espérance dont je me flattois qu'une description de cette nature ne pourroit être que très-agréable au lecteur, je tourne ainsi le début de ce morceau :

« On a dit en pays grec et latin que, lorsque Apollon tient ses grands jours, le Parnasse est orné d'une décoration extraordinaire, et qu'il semble que les Muses, dans ces occasions, ne se contentant pas de leurs beautés naturelles, cherchent encore à les rehausser d'une parure toute magnifique. L'Académie royale de la peinture et de la sculpture est une espèce de Parnasse réel qui a cet avantage incontestable sur le fabuleux, que tout y est effectif et solide, et n'est pas un pur enfantement de l'imagination et du caprice. Mais il a pourtant cela de commun avec celui des poëtes, que, comme on a fort bien dit que la peinture et la poésie étoient sœurs, il semble que les nourrissons de la première ne cherchent pas moins que ceux de l'autre la parure et le faste. C'est là une vérité que la

description des solennités du palais Brion que nous allons tâcher de faire, mettroit dans tout son jour, et que celle des fêtes de l'Hôtel des Gobelins, qui la suivra de près, rendroit encore plus sensible, si notre plume pouvoit répondre à la dignité et à la magnificence des sujets qu'elle aura à traiter. En effet, on verra, dans l'une et dans l'autre, quantité de décorations très-pompeuses, un nombreux étalage d'immenses richesses, en un mot tout ce que la nature peut faire voir de plus précieux et de plus rare, et ce que les beaux-arts ont jamais produit de plus ingénieusement imaginé et de plus artistement mis en œuvre.

« Le quatrième, enfin, traite de la manière dont le sieur Coypel se procura la nomination au rectorat de l'Académie française de Rome; et voici comment je maniai cet article :

« Le temps prescrit pour le changement du recteur dans l'Académie française de Rome étant expiré, on fit choix d'un officier pour aller remplir ce poste-là. M. Coypel, peintre distingué et particulièrement très-bon dessinateur, avoit été indiqué par M. Errard même pour lui succéder en cette commission, et il s'y engagea volontiers: mais il est bon de dire qu'une autre recommandation encore plus forte fut proprement ce qui fit l'affaire, je veux dire celle de M. Le Brun. M. Coypel lui-même ne s'y étoit pas tenu immobile et sans action; comme il a de l'habileté ailleurs qu'aux doigts, et que, par toutes les choses qui s'étoient passées dans le dernier établissement de l'Académie, il ne pouvoit ignorer le puissant crédit de M. Le Brun dans tout ce qui regardoit les affaires de ce corps, il s'attacha régulièrement à lui et en fit comme son patron; son assiduité même ne fut pas une simple cour de grimaces; il alla d'abord au solide, et, comme il savoit qu'il n'est rien de plus sûr que de prendre les choses par leur véritable anse, on peut dire que, s'il n'entra pas tout à fait par la porte d'or dans la maison de son Mécène, il s'en ouvrit au moins le passage par une magnifique allée d'orangers, qu'un beau matin de sa fête, il fit trouver pour bouquet à point nommé dans la basse-cour de son agréable lieu de Montmorency; il n'en fallut pas davantage pour mettre bientôt M. Coypel en passe de tout prétendre; au bout de quelques jours, la belle allée d'orangers le conduisit tout droit dans le grand chemin de Rome.

« Le dernier de ces quatre morceaux a été assez heureux pour ne pas déplaire à quantité de personnes de très-bon goût. . . . . .

« Quoique bien des gens ne me regardent que sur le pied d'homme de lettres, j'ai plusieurs raisons, soit de naissance, soit d'inclination pour toute sorte de curiosités, une teinture assez raisonnable de toutes les parties qui constituent l'excellence des beaux-arts.

« J'ai particulièrement toujours aimé le dessin et la peinture, et, dans la maison paternelle d'où je suis sorti, j'ai eu pour principaux parents des personnes qui se sont louablement distinguées à l'égard de ces deux talents (1).

« Je me suis donc, dès mes premières années, trouvé comme nourri dans le sein et entre les bras de la peinture, et ne me jouant qu'avec des crayons et des pinceaux, et, lorsque je commençai à être homme fait, je m'alliai dans une famille où je ne voyois que curieux tableaux et estampes très-rares, toutes choses de la principale beauté desquelles cette naturelle curiosité dont j'ai fait mention, me faisoit avidement rechercher toutes les instructions qui m'étoient nécessaires pour discourir pertinemment de la dignité de ces professions, et pénétrer dans le plus secret de leurs mystères ; conclusion : qu'il se trouvera peu de personnes qui, jetant les yeux sur quelques ouvrages que j'ai composés en assez bon nombre sur ces matières, ne croient, en ne me connaissant pas d'ailleurs, que je suis, sinon un véritable peintre, du moins un passable nourrisson de la peinture et de ce qui en dépend.

« Dans cette situation d'habitudes et de commerce, je me trouvai bientôt comme naturellement mêlé parmi les principaux membres de l'Académie royale, dont même les plus distingués, après M. Le Brun, étoient de mes plus intimes amis. Ces messieurs m'invitèrent tant de fois à me trouver à leurs assemblées, qu'à la fin il s'en passa fort peu des plus solennelles où je n'assistasse ; et, lorsque je fus un peu généralement connu de tous, sitôt que je me présentois dans la salle des conférences, sans affecter une trop grande approche, mais me contentant de me mêler parmi le nombre de quelques curieux qui ordinairement se rendoient là, on ne manquoit pas de me venir offrir un siége autour de la table, et je m'y suis trouvé plusieurs fois même en la présence de MM. Colbert et Perrault (2), qui, à la fin, furent comme accoutumés à m'y voir. Enfin, un jour que

(1) Mon père veut parler ici de Jean Toutin, son aïeul maternel, inventeur de la peinture en émail. V. le Dictionnaire de Moréri, au mot ÉMAIL, et le dernier supplément, au mot TOUTIN. V. aussi Félibien, *Principes des Arts*. Conf. aussi les *Étrennes mignonnes pour* 1726, imprim. à Paris, dans le chapitre des Curiosités diverses, etc. (*Note du fils de l'auteur*.)

Nous rappellerons ici que, par son mariage avec Louise Elle-Ferdinand, fille de Pierre Elle-Ferdinand, Jean Rou se trouvait allié à une famille de peintres distingués. Les registres de Charenton nous ont en outre appris que le célèbre Sébastien Bourdon l'avait choisi pour parrain de son fils, Pierre-Jean Bourdon, inhumé le 6 novembre 1676 au cimetière de Saint-Père.

(2) Il doit être ici question de Charles Perrault, nommé par Colbert premier

M. Le Brun, sur la conception de quelque chagrin contre le célèbre Félibien, qui s'étoit un peu trop, à son gré, impatronisé dans la compagnie, en la faveur du choix que M. Perrault avoit fait faire de sa personne, pour repasser les principales résolutions de l'Académie, pour le recueil desquelles il ne trouvoit pas la plume du secrétaire assez bien taillée; sur ce chagrin, dis-je, conçu par M. le Brun, il arriva que le secrétaire lui-même, qui étoit M. Testelin, se trouvant pareillement intéressé là par la jalousie de sa charge, sur les fonctions de laquelle on anticipoit à vue d'œil, il lui vint dans l'esprit de porter M. Le Brun, dont il avoit l'oreille, à me faire nommer pour secrétaire adjoint, projet qui, supposé qu'il réussît, ni M. Le Brun ni M. Testelin, n'eussent plus rien à appréhender de la part de Félibien, dont l'esprit entreprenant ne les accommodoit pas. M. Le Brun, donna d'autant plus là dedans, que, depuis quelques années, j'estois assez connu et approuvé de lui, jusqu'à en être venu à faire des lettres en son nom, ou à sa recommandation, dans des occasions de la plus grande importance, comme, sans aller plus loin, deux que je vais porter ici en font foi, d'une manière qui ne peut être suspecte, vu le témoignage authentique qui résulte d'un billet de M. Testelin même, que je rapporterai pareillement, et dont je garde l'original. Voici, en attendant, quelle fut l'occasion de toutes ces trois pièces :

Vers l'an 1675 ou 1676, les professeurs de l'Académie royale de Saint-Luc, à Rome, après avoir vu les belles estampes gravées d'après les six plus beaux tableaux de M. Le Brun, lesquels font encore aujourd'hui un des principaux ornements du cabinet du roi, et sur lesquels on a tant fait de riches tapisseries (1), firent l'honneur à l'illustre auteur de toutes ces excellentes pièces, de l'élire pour protecteur de leur compagnie, et lui

commis de la surintendance des bâtiments du roi; Colbert l'avait chargé de dresser un mémoire sur l'Académie de Sculpture et de Peinture.

(1) On lit dans Florent le Comte, *Cabinet des singularités*, etc., t. I : « Il y a cinq grands tableaux du cabinet (du roi) peints par feu M. Le Brun, savoir : *la Bataille d'Arbelles gagnée par Alexandre, le Passage du Granique, la Défaite de Porus, le Triomphe d'Alexandre.* Ces tableaux sont encore au vieux Louvre, avec plusieurs autres, en la garde et possession de M. Blanchard, peintre et professeur de l'Académie royale.

« Le cinquième des tableaux de M Le Brun, c'est *la Famille de Darius;* ce tableau fut peint à Fontainebleau en 1661, et est à Versaille dans les appartements. »

Le Comte ne parle pas du sixième tableau mentionné par Rou; et, en effet, il n'existe, à notre connaissance, que cinq sujets représentant les batailles d'Alexandre, et, par conséquent, que cinq gravures de Gérard Audran.

écrivirent à ce sujet une très-honorable lettre, que M. Le Brun, sur l'indication de M. Testelin, de qui il avoit pris langue, me fit, par lui, remettre entre les mains pour en dresser la réponse (1). Je n'ai pu garder aucune copie de cette lettre de messieurs de l'Académie de Saint-Luc, parce que, après m'avoir été laissée assez longtemps pour cette réponse, elle me fut redemandée à une heure qui ne souffroit pas de remise ; mais, quoi qu'il en soit, avec cette lettre originale, qui m'étoit redemandée, je livrai la réponse dont j'avois été requis ; et comme, environ le même temps auquel cet honneur fut déféré à M. Le Brun, le chevalier Malvasia, gentilhomme romain, et de très-grande réputation (2), après avoir mis au jour un excellent ouvrage concernant la vie et les éloges des plus fameux peintres d'Italie, etc., en envoya un exemplaire magnifique à l'Académie royale de Paris, accompagné principalement d'un autre pour la bibliothèque de Sa Majesté, et d'une lettre fort élégante pour la même Académie, M. Le Brun, consulté par le corps, sur la plume à qui l'on devoit confier un remercîment de cette conséquence, et qui avoit été fort satisfait de celui qne j'avois depuis peu dressé pour lui-même, me fit encore rechercher pour la composition de cette nouvelle réponse. Je l'exécutai encore, et elle fut approuvée, comme cela paraît par le billet de M. Testelin dont j'ai parlé ci-dessus. Voici présentement les deux premières de ces trois pièces, parce que, avant que de produire le billet de M. Testelin, qui fait la troisième, j'ai à dire deux ou trois mots sur une autre occupation à l'Académie, dont je fus encore chargé, et dont parle aussi le même billet de M. Testelin, pourquoi je le remets jusque-là.

(1) « L'Académie romaine, surnommée de Saint-Luc, ayant connaissance de l'établissement de celle de France, et du mérite de ceux dont elle étoit composée, souhaita faire avec elle un commerce d'amitié et d'instruction pour la perfection de cet art, et afin de l'obtenir, elle commença par l'élection de M. Le Brun, qu'elle nomma son chef et son directeur, et, par honneur, prince de l'Académie ; et il est à remarquer que ce titre n'a jamais été donné qu'à ceux qui sont originaires Romains. Le progrès considérable de cette union obligea le roi d'accorder, au mois de novembre 1676, des lettres de jonction de ces deux corps, dont la vérification a été faite en Parlement, à la forme accoutumée. » (*Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure*, par Florent Le Comte. Paris, 1699, t. III, p. 80.)

(2) Voyez une notice sur Malvasia, dans la *Biographie universelle*.

Remercîments de M. Le Brun, faits à MM. de l'Académie royale de Saint-Luc, à Rome, sur l'élection par eux faite de sa personne à la dignité de protecteur.

« MESSIEURS,

« Je me trouvois si élevé par l'honneur que vous m'aviez déjà fait, et « dont je vous avois aussi témoigné ma reconnaissance, que je ne pensois « pas que la gloire qui m'en étoit revenue pût être augmentée. Cependant, « Messieurs, je vois que vos faveurs ont plus d'une sorte de grandeur, « et que leur prix consiste également en étendue et en nombre ; je dirai « même que, comme les derniers bienfaits sont d'ordinaire le couronne- « ment de ceux qui les ont précédés, je suis d'autant plus redevable aux « vôtres, que, toute grande qu'étoit la première grâce, elle semble, à cette « heure, n'avoir été que le degré et comme la préparation de la seconde. « Je ne touche point en cela aux éloges dont l'obligeante lettre de M. votre « secrétaire est remplie. Je sais bien que, d'un côté, c'est l'honnêteté qui « les lui dicte, et que, de l'autre, ils me sont plutôt une leçon de ce que « je dois m'efforcer d'être, qu'un témoignage de ce que je suis. C'est aussi « là, Messieurs, le principal usage que j'en veux faire, bien loin d'en « abuser à aucune présomption, c'est-à-dire qu'en conservant un ressen- « timent éternel de tant de biens, je songerai principalement aussi à « remplir tous les devoirs à quoi ils m'obligent ; je tâcherai de répondre « par mes soins à l'éclat du rang auquel votre illustre et célèbre compa- « gnie m'appelle, j'aurai une estime particulière pour toutes les personnes « qui la composent, et d'une bonne partie desquelles je connais déjà le « mérite singulier, ce qui m'est un préjugé très-avantageux pour tous les « autres ; et enfin, je serai généralement de tous,

« Messieurs, etc. »

A Paris, le .. décembre 1676.

Lettre du secrétaire de l'Académie royale de la Peinture et de la Sculpture à Paris, au chevalier Malvasia, gentilhomme romain, pour le remercier et de l'exemplaire de sa Vie des Peintres et de l'obligeante lettre dont il étoit accompagné.

« MONSIEUR,

« Je suis chargé par Messieurs de l'Académie royale de vous remercier « du magnifique présent que vous leur avez fait, et de l'obligeante lettre « que vous leur avez écrite. Toute la Compagnie a témoigné être très-sen-

« sible à cet honneur ; mais elle tient qu'il n'y en a guère moins pour « vous-même, Monsieur, dans la grande réputation qui ne vous peut « manquer après un si bel ouvrage, et l'ingénieuse devise qui l'orne ne « se sauroit mieux appliquer qu'à celui qui l'a imaginée avec tant de déli- « catesse. Tous ont dit unanimement sur ce sujet que, pendant que vous « exposiez à la lumière la gloire de tant de grands hommes, en travaillant « vous-même à la vôtre, vous faisiez ombre à celle des Vazari, des Ri- « dolfi, et généralement de tous les autres écrivains qui vous ont pré- « cédé sur cette matière. L'Académie, Monsieur, vous a aussi une extrême « obligation d'avoir bien voulu enrichir sa bibliothèque du même trésor, « qui fait aujourd'hui un des ornements de celle du Louvre, et elle ne « manquera pas de le placer au rang de tout ce qu'elle a de plus précieux, « faisant en cela pour sa propre gloire ce que votre honnêteté lui a fait « demander comme une grâce ; mais ce ne sera, Monsieur, qu'après « qu'elle aura tout lu votre excellent livre, comme elle a déjà commencé « de le faire. Ce sont là, Monsieur, les sentiments d'une Compagnie qui a « pour vous une très-sincère reconnaissance et qui saura toujours ren- « dre également justice à votre savoir et à votre mérite, comme elle vous « en donne ici des marques par la plume de celui qui est en particulier, « Monsieur, votre, etc.

« TESTELIN, secrétaire de la Compagnie. »

Pour bien entendre l'endroit de cette lettre qui roule sur cette devise si exaltée, il faut savoir comment elle étoit exaltée. Le corps étoit un soleil dans un cartouche de palmes et de lauriers, d'où pendoit une palette de couleurs, entrepassée de pinceaux avec ce mot pour âme :

HINC LUMEN ET UMBRA

ce qui convenoit admirablement à tout le corps de la devise, soit qu'on le regarde en général, soit qu'on en applique les parties aux sujets dont elles sont symboles, c'est-à-dire au roi, qui est représenté par le soleil, et à la peinture qui est désignée par la palette.

En effet, comme, à un égard, c'est du soleil que viennent la lumière et l'ombre, puisque sans lui il n'y a point de lumière, et que sans la lumière il n'y a point d'ombre, c'est de la palette de couleurs que la peinture tire la lumière et l'ombre, qui font sa principale essence. Et à l'autre égard, on peut dire que, si le roi, représenté par le soleil, qui est sa devise, remplit tout le monde de l'éclatante lumière de sa gloire, d'un autre côté, la peinture, désignée par la palette, est l'ombre de la nature, puisqu'il n'y a

rien qu'elle ne copie; car, quoiqu'elle embrasse tout, elle n'est pourtant pas les choses mêmes qu'elle représente, elle n'en est que l'image et l'ombre.

Je viens présentement au billet de M. Testelin qui justifie ce que j'ai avancé ci-dessus, touchant les écrits où j'ai été employé pour l'Académie royale, et même par ordre d'en haut; car, lorsqu'on termina l'affaire de la jonction des deux Académies, savoir celle de Paris et celle de Rome, je fus chargé de mettre en ordre les statuts de cette jonction et de dresser la patente du roi qui en devoit faire toute la validité, et ces deux pièces ayant été approuvées, je reçus un second ordre de mettre tout cela en latin, et les originaux de ces deux pièces, qui furent signées du roi, étoient même écrits de ma main (1).

C'est de quoi le billet qui suit rend un témoignage authentique, comme de toutes les autres choses de cette nature que j'ai avancées :

Billet du sieur Testelin, secrétaire de l'Académie royale, etc., au sieur Rou.

« Le 20 décembre 1676.

« MONSIEUR,

« J'ai montré à M. Le Brun le projet dont il a témoigné d'être très-sa-« tisfait. Je le lui ai laissé pour y marquer précisément ce qu'il désirera « y changer, ce qui sera, comme je le puis connaître, quelques mots seu-« lement. Il souhaite avec impatience de voir la lettre italienne, laquelle « il eût bien voulu montrer à l'assemblée d'hier, et qu'il m'a fait deman-« der deux fois depuis; c'est ce qui m'oblige à vous prier de nous l'envoyer « par le présent porteur.

« Toute la Compagnie a été charmée de la lettre que vous nous avez « dressée pour l'Académie de Rome, aussi bien que M. Le Brun, qui en « fait beaucoup d'estime, jusqu'à la vouloir faire voir à M. Perrault, « auquel j'ai montré les traductions latines, qu'il a trouvées fort belles, « et qu'il m'a prié de lui laisser sur quelque difficulté qu'il a trouvée « à l'endroit des qualités de M. Colbert, et à celui où il est parlé des « *maîtres des requêtes de notre hôtel*, où ce mot d'*hôtel* que vous avez tra-« duit fidèlement, lui a semblé un peu mesquin; sur quoi je lui ai fait

(1) Les lettres patentes du roi, pour la jonction des deux Académies, furent données à Saint-Germain-en-Laye, au mois de novembre 1676, et furent suivies d'un arrêt du conseil du 22 décembre 1676, autorisant l'union de l'Académie de Peinture et de Sculpture de Paris avec celle de dessin de Rome. (Félibien, t. III. Pièces justificatives, p. 224.)

« entendre l'observation que vous m'avez faite pour la conservation des « termes de chancellerie, ce qu'il a approuvé en disant qu'en cela il étoit « fort peu instruit.

« Je suis, etc.

« TESTELIN. »

Ces lettres patentes du roi avec les statuts dressés pour la jonction mentionnée, toutes pièces latines et de ma façon, comme il a été dit, après avoir été scellées du grand sceau à queue, enfermé dans une boîte d'argent, le tout fut enveloppé d'une tavayole de taffetas blanc et mis dans une grande boîte couverte de maroquin bleu fleurdelisé, et fermée par des crochets d'or, puis envoyé à Rome sous l'adresse du sieur Errart (1) qui y étoit retourné depuis peu avec le même caractère de son poste précédent, afin qu'il présentât ce magnifique paquet dans toutes les formes à messieurs de l'Académie de Saint-Luc, ce qui fut exécuté...

Le sieur Jean Toutin, mon aieul maternel, orfévre joaillier, demeurant d'abord à Châteaudun, et de qui le célèbre Félibien, dans le *Traité de ses principes*, etc., le continuateur de Moréri, dans son volume de *Suppléments*, et le sieur Le Comte, dans le troisième tome de son *Cabinet d'Architecture*, ont fait une mention assez honorable (2), étoit allé un jour à une de ses métairies pour y faire relever une grange que le temps avoit entièrement ruinée; et comme, entre autres ouvriers qui travailloient à cette réparation, mon grand-père en avoit fait venir de ceux qu'on appelle *scieux de long* (3), pour séparer une grosse poutre en plusieurs planches, il prit plaisir à les voir travailler dans sa basse-cour, assis sans façon sur un

(1) « Il plut encore au roi d'établir, en 1665, une autre Académie à Rome, pour instruire et perfectionner les étudiants de l'Académie de Paris, qui, en ayant remporté des prix, sont en même temps envoyés à Rome pour jouir du bénéfice de la pension que Sa Majesté leur accorde. M. Errart fut choisi pour être le directeur de cette Académie et y a resté assez longtemps ; M. Coypel a aussi eu cette qualité. » (Le Comte, *Cabinet des singularités d'architecture, de peinture*, etc. Paris, 1699, t. III, p. 75.)

(2) L'abbé de Marolles, dans le quatre-vingt-sixième quatrain de son *Livre des peintres et graveurs*, fait aussi figurer comme

. . . . . Honorant sa patrie
Dans l'art du serrurier et de l'orfévrerie,
Jean Toutin, grand orfévre au canton de Dunois.

(Voir *le Livre des peintres*, etc. Nouvelle édition, revue par G. Duplessis. Paris, 1855. Collection Jannet.)

(3) On écrit *scieurs*, mais on prononce *scieux*.

tronc d'arbre qui se trouvoit là abattu depuis quelque temps. L'attitude naturelle de ces deux hommes, dont l'un, grimpé sur la poutre élevée, tenoit la scie par en haut pendant que son compagnon la conduisoit en dessous, tenue et maniée par le bras, plut si fort à mon aïeul, qui savoit dessiner fort galamment, que, tirant de sa poche une paire de tablettes qu'il y portoit ordinairement, il fit avec la pointe sur une des feuilles de ces tablettes, un dessin très-mignon de ces deux figures, dont, étant plus satisfait qu'il ne s'étoit proposé d'abord, il se mit, au bout de quelques semaines (dans ce temps de loisir que le séjour de la campagne lui fournissoit), à graver cette petite pièce à l'eau-forte. Étant allé peu après s'établir à Paris, où sa réputation l'avoit fait appeler pour être joaillier du roi, il fit tirer quelques épreuves de cette petite pièce, dont deux ou trois seulement furent par lui abandonnées à quelques curieux de ses amis, sans que ce petit ouvrage fût plus authentiquement exposé au grand jour. J'avois, dès ma première jeunesse, ouï parler plusieurs fois de cette petite gravure dans notre famille, et mon oncle (1), fils du bonhomme dont je viens de parler, m'en avoit, plusieurs années depuis, souvent fait un grand plat, exaltant la petite gravure, dont, cependant, il ne pouvoit me montrer la moindre épreuve, parce que son plus jeune frère, à qui la planche, parmi quelques autres nippes, était échue en partage, l'avoit emportée en Suède, où il étoit allé faire voyage pour être peintre en émail de la reine Christine. Je reviens présentement à ma scène.

Elle regarde ce bruit assez universellement répandu parmi les curieux au sujet du fameux cabinet d'estampes que M. de Marolles s'étoit amassé en plusieurs années, avec beaucoup de soins et de dépenses (2), et où

(1) Je crois qu'il s'appelait Henry Toutin; il était frère de ma grand'mère. (*Note du fils de l'auteur.*)

(2) L'abbé de Marolles publia, en 1666, un catalogue de ses livres d'estampes et figures en taille-douce. Il nous apprend, dans la préface, qu'il avait recueilli 123,100 pièces de plus de 6,000 maîtres en 400 grands volumes et plus de 120 petits. Ayant vendu au roi, moyennant 32,800 livres, cette curieuse collection, il travailla depuis à en former une autre, dont il publia le catalogue en 1672. (Voir au *Livre des peintres*, etc. Édition précitée, p. 10.)

Déjà en 1656, il écrivait dans ses Mémoires :

« Dieu m'a fait la grâce que, pour aimer les images, je n'y ai point mis de superstition, et j'en ai fait un recueil si prodigieux, qu'elles se montent à plus de 70,000; mais c'est d'images en taille-douce sur toutes sortes de sujets. Je commençai à m'adonner en cette sorte de curiosité dès l'année 1644; et je l'ai si bien cultivée depuis ce temps-là, et avec si grande dépense pour moi qui n'ai pas beaucoup de biens, que je puis dire sans exagération en avoir de tous les maîtres qui se sont pu

l'on disoit comme un fait constant qu'il n'en manquoit aucune de celles qui avoient jamais été gravées soit en bois, soit en cuivre, soit au burin, soit à l'eau-forte. Un jour que, M. de Marolles et moi, nous nous entretenions de la prétendue universalité de cette collection, je lui demandai si ce que j'en avois ouï dire avoit un solide fondement, et s'il étoit lui-même si fort persuadé de la perfection de son recueil, sur quoi il m'assura qu'on ne l'avoit jamais pu convaincre du contraire; et moi, alors, étant bien aise de me donner le divertissement du petit embarras où je me doutois bien que je le jetterais par le récit d'un fait historique qui était incompatible avec sa prétention, je pris la liberté de lui dire que je croyois le pouvoir faire entrer en quelque défiance sur cet article. Il me parut un peu étonné de cela, et me pria de m'expliquer plus au net; sur quoi je lui contai tout ce que j'ai dit ci-dessus de mon estampe des scieux de long. M. de Marolles, après quelque recueillement qu'il fit en lui-même, me pria de vouloir bien, vu les incommodités de son grand âge qui le rendoient comme immobile, monter sur un petit gradin destiné à atteindre jusqu'aux plus hautes de ses tablettes, et d'en tirer un grand in-folio qu'il me marqua. Il ne l'eut pas plustôt entre les mains, qu'à la troisième ou quatrième ouverture de feuillet, il me fit voir, parmi une cinquantaine de petites pièces de la taille de celle dont je lui avois parlé, le morceau que je croyois lui devoir être absolument inconnu, et ainsi me donna à moi-même la vue qui, jusque-là, m'avoit été cachée, nonobstant toute la connoissance domestique que d'ailleurs j'en avois, et dont je croyois que, quant à lui, cela lui devroit être entièrement lettre close (1).

Je ne puis gagner sur moi de quitter cet article sans marquer que M. de Marolles, qui, autant qu'il pouvoit déterrer de particularités des talents et de la vie des illustres dont il avait si soigneusement ramassé les ouvrages, en faisoit des extraits pour être insérés dans les feuillets où toutes ces estampes étoient légèrement collées par un des coins. Il se donna la peine d'en travailler un à plaisir à l'honneur de mon grand-père sur tout ce que je lui dis de la réputation qu'il s'étoit acquise comme l'unique auteur du merveilleux secret des portraits et des tableaux en émail et dont, pour écarter le soupçon de partialité et d'intérêt qu'on pou-

trouver, tant graveurs que dessinateurs et inventeurs, qui sont au nombre de plus de quatre cents. »

(1) L'abbé de Marolles, en parlant de l'importance de sa collection d'estampes, cite, dans ses Mémoires, les noms d'une centaine d'artistes français, entre autres celui de Jacques Toutin. Il est probable que ce Jacques Toutin n'est autre que l'aïeul de Rou, quoiqu'il ne nous soit connu qu'avec le prénom de Jean.

voit prendre contre moi, de m'en être un peu trop fait avouer sur ce chapitre, je me contenterai de rapporter ici un autre témoignage revenant à celui-là et qui écarte absolument toute sorte de défiance sur l'article. C'est celui du père Félibien, à la page 429 de ses *Principes*, etc., savoir dans le troisième livre qui traite de la peinture ; voici ce qu'on y trouve :

« Avant l'an 1630, ces beaux ouvrages qu'on voit aujourd'hui sur l'or et où l'on fait en émail des portraits aussi bien peints qu'à l'huile, étoient encore inconnus ; car ce ne fut que deux ans après que Jean Toutin, orfévre de Châteaudun, qui émaillait parfaitement bien avec les émaux ordinaires et transparents,et qui avoit pour disciple un nommé Gibelin, s'étant mis à rechercher le moyen d'employer des émaux qui fissent des couleurs mates, pour faire diverses teintes, pour fondre le tout au feu et conserver une même égalité et un même lustre, en trouva enfin le secret, qu'il communiqua à d'autres ouvriers qui tous contribuèrent ensuite à le perfectionner de plus en plus (1). »

(1) « Dubié, orfévre, qui travailloit dans les galeries du Louvre, fut un des premiers élèves de Jean Toutin ; Morlière, natif d'Orléans, mais qui demeurait à Blois, le suivit de près ; s'étant appliqué particulièrement à peindre en émail sur des bagues et sur des boîtes de montre, il se mit en grand crédit. Morlière eut pour disciple Robert Vanquer, de Blois, qui a surpassé tous les autres à bien dessiner et à donner de belles couleurs. Il mourut en 1670. » Félibien, *Principes de l'architecture, de la sculpture et de la peinture*, livre III, p. 430.

ABRAHAM BOSSE.

CATALOGUE DE SON OEUVRE.

(SUITE) (1).

1402-1403. Lettre du capitaine Extravagant à sa maîtresse et réponse.

1402 [1]. Le capitaine, accoudé sur une table, remet à un gamin une lettre.

H. 0,175. L. 0,196.

Pièce anonyme.

1403 [2]. La dame, suivie de sa servante, s'avance vers la gauche et remet une lettre au gamin que lui a envoyé le capitaine.

H. 0,172. L. 0,185.

Pièce anonyme.

Nous donnons ici les deux lettres en entier; elles nous semblent mériter, par leur bizarrerie emphatique, d'être publiées.

Lettre amoureuse du capitaine Extravagant à sa maîtresse.

« MADEMOISELLE,

« Il faut bien avoir le cœur plus dur que la fressure d'une balle d'artillerie, pour regarder sans pitié les douleurs inexcogitables et impénétrables d'un pauvre amant, à qui tous les chiens courans des passions amoureuses ont presque tantost rongé toute la ratte sans compter les grenades et lances à feu que Cupidon luy même luy jette continuellement dans l'âme. Je considère bien que pouvoir seulement baiser la réverbération de vos divins regards, ce sont des contentements qui n'appartiennent qu'aux grands rois de la terre, et que n'achepter que mille vies les faveurs emperlées de vos imparangonnables beautez, c'est les avoir pour rien. Mais de faire sortir tous les canons de l'arsenal de vos rigueurs pour battre en ruine ma fidélité, je ne crois pas que la demoiselle la plus confite au vinaigre, qui soit en tout l'univers de la France, me voulût avoir traité de la sorte. Je me promettais d'arborer les estendars de mes fidèles affec-

(1) Voir la livraison de septembre.

tions sur les ravelins de vos bonnes grâces : mais voilà le désespoir qui commence à donner l'escalade aux bastions de la citadelle de mon pauvre cœur, voyant les bataillons de ma constance presque déconfits par les escadrons de votre cruauté. Encore si j'en étais quitte pour aller abattre la couronne de dessus la tête du grand Turc, pour la mettre sur la vostre, et pouvoir entrer par quelque casematte au preçieux cabinet de vos bonnes grâces, ce serait là que je me plairais à faire voir l'énormité de mes prouesses à tous les inhumains de la terre et pour vous faire paraître l'empire que vous avez sur les impetueuses et foudroyantes valeurs de mon courage. Commandez moi d'aller faire à coups d'espée contre des moulins à vent ou d'aller courre la bague sur le toit de la maison et vous verrez si de tous les esclaves que vous tenez enchainez dans les gallères de vos rigueurs, il y en a un plus propre à desaccomplir vos commandements que moy; et s'il ne tient qu'à vous adorer, vous ne tarderez guère à me voir à vos pieds, l'ençensoir à la main avec autant d'humilité et de respect que si vous étiez la plus belle idole de la ville. Des armées de cinquante mille hommes m'ont redouté et voilà l'Amour qui frotte ses savates des lauriers dont mon chef est environné, qui me rendent plus brillant de gloire et d'honneur que ne serait tout le clinquant qui est sur le pont Nostre-Dame. Ah Amour ! ennuyeux des trophées de mes valeurs, les chats et les asnes courent après toi sur les gouttières et par les prez, et tu leur es favorable, et à moi, cruel apothicaire que tu es, tu me vends de la rheubarbe pour du sucre, et quoy ma reyne ! quel contentement prenez-vous à faire coucher mes fidèles affections au galetas sur des fagots d'espines : mes espérances n'ont plus que les os et la peau; et c'est à ce coup qu'il faut envoyer quérir le tailleur pour leur faire faire des habits de dueil : car me voilà resolu de me jetter dans le premier navire que la mort mettra à la voile, pour aller aux Champs-Élysées trouver les escouades des fidèles amants, qui ont été indignement récompensez de leur amour en ce monde. Octroyez-moi au moins cette faveur, belle inhumaine, de faire chamarrer mon tombeau de quelque bel épitaphe, qui fasse connaître aux siècles à venir, comme vous avez été aymée d'un des fils de Mars, qui pour ses inimitables vaillances a mérité sur tous les enfants de la maison, d'être honoré et chéry de son père. »

Réponse de la damoiselle à la lettre du capitaine Extravagant.

« Monsieur,

« Il faudrait avoir la boutique de son éloquence aussi bien garnie que

celle des harengères des halles pour vous pouvoir envoyer des discours de poinct couppé approchant de la délicatesse de ceux dont votre lettre est fanfreluchée. Il ne faut pas mentir, que vous me faites aussi grand pitié qu'un pauvre asne qui ne peut trouver des chardons pour se guérir de sa fièvre, et je ne scays ce que je ne voudrais point faire pour alleger votre frenaisie jusque à porter votre teste chez l'orlogeur pour racoutrer les ressorts de votre cervelle, car véritablement il n'y a point d'apparence, qu'un si fidelle amant, à qui la nature a fait d'aussi beaux advantages, qu'au plus noble cheval de carrosse qui soit jamais sorti d'Allemagne, soit si rigoureusement traité de l'amour, et je ne scais comment vous aimez mieux aller passer le temps à entretenir la reyne des pies de vos rares discours, que de servir un maître qui vous fait manger de la souppe si maigre. Je confesse que votre fortune vous traite trop cruellement et je ne scais si ce n'est point qu'ayant les espérances d'un Alexandre vos desseins amoureux ne sont pas assez relevez à son gré. Car je ne suis pas un subject pour l'amour duquel vous deviez aller abattre la couronne de dessus la teste du grand Turc pour me l'apporter, comme vous m'offrez, ny pour quy vous deviez aller hasarder votre vie à faire à coups d'épée contre les moulins à vent. Pour être digne de tout cela il faut être la fille du roy des Antipodes qui, après avoir recogneu les escadrons de vos merites, vous face donner la charge de mestre de camp d'un régiment des hannetons au service de son père. Le chevalier du Soleil ny celui de la Lune n'ont jamais entrepris choses semblables. C'est pourquoy vous ne savez pas recognaistre la valeur des perles et pierreries de vos perfections. Cependant vous voilà dans le désespoir, come un chat qui n'a que de la moustarde à son disner. Quelle apparence qu'une valeur qui ne le voudrait pas avoir cédé à toutes les quenouilles des chambrières de la ville, se laisse abattre de la sorte à la tristesse? Que dirons tous les braves courages qui ne prennent leur mesure que sur le vostre, vous voyant plaindre et souspirer comme un âne qu'on sangle trop fort? Vostre lettre m'a affligé de telle sorte qu'il m'a fallu, pour me consoler, manger tout à l'heure une douzaine de petits pastez, autrement j'eusse bien eu de la peine à attendre le disner. Mais surtout la résolution que vous avez prise de vous laisser mourir, m'a jeté dans une douleur si angoisseuse, qu'un plat de potage qui avait été dressé pour six personnes, a porté la peine de mon désespoir. Et quoy, est-ce que le monde n'est pas digne de vous? ou si c'est que, pour vous venger de la rigueur que vous dittes que j'exerce sur vous, vous me voulez faire passer mes jours à plorer et lamenter jusqu'au dernier souspir de ma vie? vous ne pouvez nier que

vous ne soyez aussi cruel envers moy qu'un marmiton envers une pauvre fricassée qu'il renverse dans les cendres. Ne ferez-vous pas bien mieux d'aller exercer votre valeur à donner des batailles contre les coupe-jarrets de l'hyver, que d'affliger une pauvre créature qui vous estime digne d'avoir en mariage la première dame d'honneur de la reine Gillette? me voilà desjà si changée que si vous me voyiez, vous auriez bien de la peine à dire, si je suis celle pour laquelle Cupidon vous a mis un chardon sous la queue. Vous me recommandez de faire mettre sur votre tombeau un épitaphe qui témoigne à la postérité la deplorable resolution que vous avez prise de vous noyer dans les flammes de votre amour. Regardez, devant que de mourir, si vous ne desirez rien autre chose d'une personne, de laquelle vous pouvez disposer aussi librement que des choux et des poireaux des jardins du Paradis terrestre.

ÉPITAPHE.

Un corps humain que la nature
Orna de la teste d'un veau
Gist dedans cette sépulture
Passant, contemple ce tombeau.

Il mérite gloire immortelle
Sur tous les amans qui sont morts.
Car la folie et sa cervelle
Faisaient d'admirables accords.

Cupidon ayant cette buze
Rendue frénétique à moitié
L'eust fait devenir harquebuze,
Mais la mort en a eu pitié. »

1404 Aux buveurs très-illustres et hauts crieurs du Roi boit. Suite de vingt-quatre petits sujets gravés sur une planche et accompagnés des vers suivants :

LE ROY.

A ce coup je suis dans la gloire
L'on me sert ainsi comme vn Roy
Bachus me fait maintenant croire
Que je suis prince quand je boy.

LE CHANCELIER.

Comme le chef de la police
Qu'on observe dans les festins

J'ordonne qu'on boiue en delices
Aux bonnes graces des Destins.

LE CON^er D'ESTAT.

Je suis dauis que cette troupe
S'appreste a faire vn bon repas
Et que chacun prene sa coupe
Pourueu qu'on ne s'enyure pas.

LE SECRÉTAIRE.

Je n'ay pas grand secret à taire
Mon Roy ne l'est que pour un jour
I'ayme bien mieux la bonne chère
Que les delices de la cour.

L'ARGENTIER.

Ie veux que l'on dresse le rolle
De tous ceux qui boiuent les mieux
Mais jen voy des-ia sans parolle
Qui ne parlent plus que des yeux.

LE VALET DE CHAMBRE.

A ce iour que toute la France
Crie a plaine voix le Roy boict
Je veux dire ce que ie pense
Et boire ainsi comme on le doit.

LE M^re D'HOSTEL.

Les mets que je sers sur la table
Sont pour faire boire à tous coups
Que le bon vin est souhaitable
Au monde rien n'est de plus doux.

LESCUIER TRANCHANT.

Tous les bons morceaux que je treuue
Je les présente honnestement
A ce monarque de la febue
Qui pert son Royaume en dormant.

LE PORTE MANTEAU.

L'on m'a pourveu de mon office
Pour l'honneur d'un jour seulement
Je suis sans gage et sans seruice
Le bon vin est mon payement.

LE MÉDECIN.

La medecine que jordonne
Pour mettre l'esprit à repos
C'est qu'on boiue tant qu'il en tonne
Et que l'on remplisse les pots.

LE CHIRURGIEN.

Je ne voy point de malladie
Qui merite de traitement
Ce fameux cirop de Candie
Conserue le temperemment.

LE PORTIER.

Mon travail saugmente sans cesse
Et iamais il ne prend de fin
Tousiours une douleur me presse
Si ie ne suis parmy le vin.

LE MESSAGER.

Je volle parmy la campagne
Quand je vais pour Sa Majesté
Tousjours le bonheur m'accompagne
Car Mercure est à mon costé.

LE MUSICIEN.

Ma uois fait charmer les oreilles
Je rauis les cœurs doucement
Mais pour bien faire des merveilles
Il me faut boire abondamment.

LE JOUEUR D'INSTRUMENT.

M'a gloire est partout en trophée
Mes accords sont harmonieux
Je ne suis pas moins qu'un Orphée
Et je scay un peu boire mieux.

L'ESCHANSON.

Je fay courir parmy le monde
Pour du vin bien delicieux
Quand mon prince en boit à la ronde
Il sceroit le maistre des Dieux.

LE LACQUAY.

Je ne vay iamais en campaigne
Alors que l'on fait vn banquet

Ay-je beu du bon vin d'Espaigne
Ie cause comme vn perroquet.

L'ARCHER DES GARDES.

Le plus glorieux auantage
Que je possede chez le Roy
C'est que sa vie et son courage
Sont en garde dessous ma foy.

LE SUISSE.

Quand je suis saoul j'ay du courage
Rien ne peut estre mon vaincœur
Surtout le vin et le fromage
Sont les bons amis de mon cœur.

LE CUISINIER.

Je tiens pour moy que la cuisine
Produit de merveilleux efets
Les plus doux plaisirs de Cyprine
Sans elle ne sont pas parfaits.

LE MARMITON.

Je soufre les maux de Tantale
Qui void des biens sans les toucher
Ma peine est-elle pas égale
J'en voy que je n'ose aprocher.

LE SOMMELIER.

Courage enfans brauons l'enuie
Le bon vin ne nous manque pas
C'est luy qui resjouit la vie
Et qui surmonte le trépas.

LE TIREUR DE VIN.

Quoiqu'on me tienne en peu d'estime
Pour me mettre à tirer le vin
J'entens bien le jeu de la prime
L'on me croit sot mais je suis fin.

LE FOU.

Ma gloire gist en la bouteille
Je veux mourir dedans le vin
Rien ne contente mon oreille
Si ce n'est le bruit d'un festin.

Bosse in. et fecit.

H. 0,309. L. 0,454.

Cette planche a été, sans aucun doute, découpée et reliée en volume, car Brunet la cite comme petit volume oblong, dans son *Manuel de l'Amateur de livres.*

GEORGES DUPLESSIS.

(*La fin à un prochain numéro.*)

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Les nouveaux tableaux espagnols au Louvre. — Le tombeau de saint Bénigne à Dijon.—La Sainte Famille de Saventhem, par Van Dyck.—Corrége et Raphaël. — Les Chronogrammes. — Paolo Veronese. — Abailard et Héloïse. — Prix de tableaux. — Nécrologie, etc.

⁂ On se rappelle que le gouvernement français avait acheté de la succession du maréchal Soult, moyennant 300,000 fr., cinq grands tableaux de l'école espagnole. Ils étaient en très-mauvais état, et ont dû passer par les mains des restaurateurs. Ils viennent enfin, le 24 novembre, d'être installés au Louvre, dans la seconde travée de la galerie, mur de gauche. Tous les cinq se touchent ou à peu près, et ils se présentent dans l'ordre suivant : *les Funérailles d'un Évêque* et *Saint Pierre Nolasque avec saint Raymond*, par Zurbaran; *la Nativité de la Vierge*, par Murillo; *saint Basile manifestant sa doctrine*, par Herrera le vieux; et 5° le *Miracle de saint Diego* ou *la Cuisine des Anges*, par Murillo.

Le *Constitutionnel* a donné de ces cinq tableaux la description suivante :

« Le nom de François Herrera le vieux manquait jusqu'ici dans le catalogue du Louvre. Ce Caravage ou ce Tintoret de l'Espagne n'est pas moins curieux par les péripéties de sa vie agitée que par l'originalité de ses œuvres. La légende s'est emparée de sa mémoire; des contes fantastiques ont été débités sur sa manière de travailler, et ont eu pour base la véhémence avec laquelle il exprimait, avec l'aide indifféremment du pinceau, ou du couteau à palette, ou des doigts, les pensées qui s'échappaient bouillonnantes de son cerveau. Les plus graves biographes ont répété à l'envi (comme le rappelle M. Et. Huard dans ses *Vies des peintres espagnols*) « qu'il avait substitué aux pinceaux des morceaux « de jonc et des brosses en crin ou en fer; qu'il chargeait sa servante « de couvrir ses toiles à l'aide d'un balai trempé dans la couleur; que, « quand ce barbouillage commençait à sécher, il se servait d'un jonc pour « suivre au hasard les contours formés par les épaisseurs de la couleur « et composait ainsi ses tableaux. »

« Nous devons avouer qu'il n'y a point trace du balai de la servante dans le tableau du Musée, et nous n'y avons pas reconnu davantage l'intervention, soit de baguettes de jonc, soit de brosses en crin ou en fer. Dans ce *Saint Basile manifestant sa doctrine*, on voit l'archevêque de

Césarée assis au centre du tableau, dictant à une assemblée de religieux les inspirations qu'il reçoit de l'Esprit saint. Diégo, inquisiteur, saint Bernard, abbé de Citeaux, saint Dominique, saint Pierre Dominiquin, sont les principaux personnages qui l'entourent. La scène n'a rien de tumultueux ; la composition est simple comme le voulait le sujet. Mais, dans cette formidable peinture, l'artiste a compensé par l'impétuosité de la couleur le calme qu'il était forcé de donner aux attitudes. L'exécution est d'une extrême énergie. C'est un tableau difficile à oublier.

« Zurbaran, qui s'inspira beaucoup des œuvres du Caravage, s'en distingue pourtant par une exécution plus soignée et moins chaude. Il brille surtout par le clair-obscur, dont il sut s'approprier la magie et pénétrer tous les secrets. L'ascétisme, la ferveur d'une foi que rien ne saurait distraire, n'eurent jamais de plus habile interprète. *Le Saint Pierre Nolasque avec saint Raymond*, fut peint à Séville pour le couvent des Pères de la Merci. Dans ce très-beau tableau, les têtes sont d'un relief surprenant. La seconde toile, *Funérailles d'un Évêque*, semble supérieure encore. Le prélat, revêtu de ses habits pontificaux, est étendu sur un lit de parade ; un religieux met un crucifix entre ses mains. Un Pape et divers autres personnages viennent rendre à la dépouille mortelle de l'évêque un dernier hommage. Le regret et le recueillement se lisent sur les traits des assistants. Superbe couleur ; étonnante maëstria dans le maniement du pinceau.

« Restent les deux tableaux de Murillo. Comment exprimer l'enchantement qu'on éprouve à la vue de la *Nativité de la Vierge*, œuvre de premier ordre de ce Murillo qui a fait tant de chefs-d'œuvre ! Avec quelle touchante sollicitude ces deux femmes, l'une déjà âgée et l'autre toute jeune, soutiennent la Vierge qui vient de naître, et qui étend ses petits bras vers le ciel, comme pour le remercier de sa merveilleuse destinée ! Deux anges, debout en arrière, se penchent pour contempler l'Enfant prédestiné. Deux petits anges apportent des linges dans une corbeille. Celui qui tourne le dos au spectateur se laisse distraire par un jeune chien auquel il semble adresser quelque parole enfantine, et l'intelligente bête paraît l'écouter et le comprendre. A droite sont deux femmes, dont l'une, agenouillée, porte la main sur un large bassin de cuivre ; l'autre, debout, apporte des langes qu'elle vient de faire chauffer. Au second plan, sainte Anne, à demi soulevée sur un lit à baldaquin, reçoit la visite de deux parents que Joachim lui amène. Un groupe de chérubins dans une gloire salue la Nativité de Marie.

« Malgré de très-grandes différences de composition, ce tableau peut

faire songer jusqu'à un certain point à la *Nuit* du Corrége. Mais on a fait remarquer avec raison que l'effet de lumière était plus hardi encore dans la peinture de Murillo, puisqu'il était multiple. Loin de se contrarier, les foyers lumineux distincts qui existent dans le tableau de la *Nativité de la Vierge* se font valoir mutuellement. Le groupe central est peint avec une suavité extrême. Pour tout dire, on est ici en face d'un des prodiges de l'art. La *Nativité* sera pour le moins l'égale de la *Conception* acquise il y a quelques années, et même probablement la surpassera bientôt en célébrité. Heureux le graveur coloriste auquel pourra échoir la mission de traduire par le burin cette création du grand Murillo !

« A côté de ce charmant ouvrage où l'idéal et le réel, la naïveté et l'élévation sont si savamment combinés, l'autre toile du même maître, malgré ses énormes dimensions et le caractère mystique du sujet, n'est presque qu'un tableau de genre. Cela s'appelle le *Miracle de saint Diego*, ou plus familièrement *la Cuisine des Anges*. La scène se passe dans l'intérieur d'une cuisine de couvent. Les vivres manquaient. Saint Diego appelle le Seigneur à son aide. Dieu l'exauce, et le saint est ravi en extase tandis que le miraculeux dîner se prépare.

« Deux beaux anges sont debout, au centre du tableau, et semblent converser entre eux. Plusieurs petits envoyés célestes s'occupent à déballer un panier de légumes, ou à piler dans un mortier quelque assaisonnement indispensable. Un ange écume la marmite, un autre met le couvert ; un cordelier et deux personnages vêtus de noir, qui viennent d'arriver, manifestent leur surprise, tandis qu'auprès de ses fourneaux le frère cuisinier, au comble de la stupéfaction, est presque autant ravi en extase que saint Diego lui-même. Ce qui frappera surtout les connaisseurs, dans ce pittoresque tableau, c'est l'étonnante exécution des deux anges qui en occupent le milieu. *La Nativité* a de hauteur $1^{m}80$; de largeur $3^{m}60$. *La Cuisine des Anges* a 2 mètres de hauteur, et $4^{m}10$ de largeur. »

⁂ La découverte du tombeau de saint Bénigne à Dijon est un fait extrêmement intéressant pour l'archéologie. Un des membres de la commission des Antiquités de la Côte-d'Or, M. Bougaud, donne sur cette découverte les renseignements suivants :

« Il n'est personne qui n'ait entendu parler de cette belle rotonde, la merveille de l'art roman, qui, s'élevant derrière le chevet de l'église Saint-Bénigne de Dijon, servait de mausolée à l'apôtre du pays. Bâti par des ouvriers italiens, que l'abbé Guillaume avait fait venir de Rome et de Ravenne, élevé en forme de rotonde, sur le modèle du tombeau d'Adrien

ou du Panthéon d'Agrippa, orné de marbres précieux et de sculptures symboliques, cet édifice, qui avait trois étages et qui était terminé par une coupole orientale à ciel ouvert, attira, pendant tout le moyen âge, une foule immense de pèlerins et de curieux, et fit l'admiration de tous les hommes de goût. Un moine du XIe siècle, Raoul Glaber, l'appelait le plus admirable de tous les monuments de la Gaule. *Totius Galliæ basilicis mirabiliorem.* L'étage souterrain surtout, où se trouvait le tombeau de saint Bénigne, était un lieu sacré entre tous. Tous les saints du pays y avaient leur autel, les personnages les plus éminents leur sépulture. C'était à la fois le Panthéon et le Saint-Denis de la Bourgogne.

« En 1792, les deux étages qui s'élevaient au-dessus du sol furent abattus, et les voûtes de l'étage souterrain enfoncées ; on y amoncela les décombres, après quoi on pava et on bâtit dessus.

« On savait cependant que la crypte souterraine n'était que comblée et les vieillards même assuraient que le tombeau n'avait pas été détruit, et qu'en faisant des fouilles on le retrouverait parmi les décombres. Mais quand, comment faire ces fouilles? Personne n'osait même y songer, et, en attendant, les vieillards mouraient, et le souvenir des merveilles qui les avaient tant frappés dans leur enfance, disparaissait avec eux.

« Sur ces entrefaites, des travaux pour la bâtisse d'une sacristie, amenèrent, il y a quelques mois, les ouvriers sur ce terrain. Dès les premiers coups de pioche, on fit des découvertes d'un grand prix.

« On vit d'abord apparaître cet hémicycle de colonnes qui formait l'abside de l'église, bâtie au VIe siècle, par saint Grégoire, évêque de Langres ; monument incomparable et peut-être unique en France, car quelle ville peut se vanter de posséder une basilique bâtie en l'an 511 ?

« Quelques jours après, une inscription en belles lettres onciales du IXe siècle, deux chapiteaux historiés de la même époque, les deux premiers rangs des colonnes de la rotonde de l'an 1001, supportant encore leurs voûtes si bien conservées, que les enduits y sont avec des peintures, sortirent successivement des décombres, aux applaudissements de tous ceux qui s'intéressent aux antiquités nationales.

« Ce n'était là que le prélude de découvertes bien autrement désirées. On approchait du lieu même où était le tombeau de saint Bénigne. On vit d'abord apparaître les fûts brisés des colonnes qui supportaient le *ciborium*, puis l'enceinte murée qui entourait le tombeau, et enfin, au centre de cette enceinte, le tombeau lui-même. Il en restait des fragments significatifs, concordant parfaitement avec les plans et les monuments contemporains, et montrant avec évidence que c'était là l'antique sarco-

phage de pierre, dans lequel le corps de saint Bénigne fut enseveli au IIe siècle, que saint Grégoire de Langres enferma au VIe dans l'hémicycle de colonnes qui subsiste encore, et au-dessus duquel, pour le couvrir splendidement, l'abbé Guillaume avait jeté la magnifique rotonde derrière le chevet de l'église. »

⁂ Voici bien du nouveau ! Le fameux tableau que Van Dyck peignit à Saventhem pour sa maîtresse de passage, et qui, après avoir tenu longtemps compagnie au *Saint Martin*, avait disparu il y a déjà plus d'un siècle, la *Sainte Famille*, où se trouvait le portrait de cette maîtresse mystérieuse, — est retrouvée ! On lit dans *l'Artiste* du 12 décembre : « Nous avons visité dernièrement un cabinet peu connu... c'est celui de M. Jacques. Nous y avons remarqué... : Rubens, Gérard Dow (*sic*), Teniers, Ribera, Poussin, Chardin... Nous reviendrons sur ce cabinet à l'occasion de la *Sainte Famille* de Saventhem, où Van Dyck a peint le portrait de sa maîtresse, et qui était disparue depuis cent cinquante ans... » Mais vraiment il faut revenir tout de suite sur cette trouvaille curieuse. Nous prions *l'Artiste* de ne pas nous faire attendre. Ce tableau est extrêmement intéressant, pour plusieurs raisons.

D'abord, c'est le premier tableau de Van Dyck tout seul, qui, jusque-là, n'avait travaillé que dans l'atelier de Rubens, et c'est le seul tableau, entièrement de lui, qui puisse être signalé avant que son talent ait subi l'influence italienne. Car le *Saint Martin* de Saventhem n'est qu'une répétition de mémoire, une sorte de copie à distance du grand *Saint Martin* de Rubens, auquel sans doute Van Dyck venait d'aider son maître avant de quitter Anvers, et qui est aujourd'hui dans la collection royale d'Angleterre, à Windsor (voir W. Burger, *Trésors d'art exposés à Manchester*, p. 178-183).

Secondement, le portrait de cette maîtresse en vierge — si l'on en croit la tradition — faciliterait peut-être le débrouillement de l'histoire du séjour et de l'amourette de Van Dyck dans le petit village de Saventhem. Quelle était cette enchanteresse qui arrêta le jeune peintre partant pour l'Italie ? Était-ce la noble « gardeuse des chiens d'Isabelle, la belle Anna Van Ophem, » ou « une meunière » (y a-t-il des moulins à Saventhem ?), ou simplement la fille du cabaretier ? Il ferait bon voir un peu le visage de cette première amoureuse du galant artiste qui devait être aimé plus tard par les belles ladies de la cour de Charles Ier.

Nous mettons en demeure *l'Artiste* de rendre compte de sa découverte au monde des amateurs, et même de donner une reproduction de la

Sainte Famille de Saventhem, dans la série des excellentes gravures qui accompagnent son texte.

⁂ Martin Sherlock, dans ses *Lettres d'un voyageur anglois* (Londres, 1779, in-8°), s'étonne et s'indigne de ce que le Corrége soit toujours mis à l'écart, sinon oublié, par les admirateurs exclusifs de Raphaël : « C'est au Vatican, dit-il, qu'on apprend à admirer les chefs-d'œuvre de Raphaël, c'est à Dresde qu'on apprend à apprécier les tableaux de Corrége. Raphaël est presque universellement reconnu pour monarque du genre pittoresque. Un gouvernement consulaire me plairait davantage, je voudrais qu'il eût pour collègue le Corrége... Les Romains ne sont pas bons juges de la peinture ; ils décident bien de certaines parties, dans tout ce qui concerne la composition et les dessins, leur tact est sûr ; et dans ces deux points Raphaël n'a pas d'égal. Quant au coloris, ils s'y connaissent peu : accoutumés à considérer Raphaël comme un modèle parfait, ils croient son coloris parfait aussi, mais la fausseté de cette idée est trop connue pour que j'en parle... Jamais peintre n'a dessiné comme Raphaël, jamais peintre n'a connu le clair-obscur comme le Corrége. Raphaël est toujours correct et noble, le Corrége a souvent des négligences; Raphaël prit beaucoup d'idées dans les statues et les bas-reliefs anciens, le Corrége ne pilla que la nature; Raphaël a toutes les grâces majestueuses, le Corrége a toutes les grâces aimables. On ne peut pas décider la question ; Raphaël est Junon avec la ceinture de Vénus, le Corrége est Vénus elle-même. »

⁂ Les chronogrammes ou dates exprimées par des lettres majuscules se rencontrent souvent dans les anciens tableaux. Il importe donc de savoir expliquer ces chronogrammes. Voici une citation à cet égard empruntée à la *Dissertation critique et analytique sur les chronogrammes* (Bruxelles, Ve Foppens, 1741, in-8°) : « Me trouvant au pays de Gueldres, j'ai vu deux moines peints aux deux côtés d'une porte, avec chacun une banderole qui semblait leur sortir de la bouche. Sur celle du Gardien ou Prieur, on lit ces paroles :

CLaUDe portaM Frater
Fermez la porte, frère.

Et sur l'autre :

CLaUDaM Pater.
Je la fermerai père. »

L'auteur anonyme dit que ces chronogrammes ne sont pas exacts.

« Ils seraient parfaits, ajoute-t-il, si cette porte n'aurait dû être fermée qu'en 1655, au lieu qu'ils montrent seulement qu'ils ont été faits cette année-là. » On voyait alors à Bruxelles, au-dessus de la porte d'entrée du Poids de la Ville, une statue représentant la justice avec cette inscription :

reCte ponDerat ILLa ManUs ;

et dans l'église de Sainte-Gudule, au-dessous du tabernacle, derrière l'autel du chœur, cette autre inscription :

aMor ChrIstI absConDItI.

⁂ On lit dans *l'Artiste :*

« Le tableau de Paul Véronèse qui ornait le plafond de la chambre à coucher de Louis XIV, à Versailles, vient d'être enlevé par suite de travaux nécessités dans la toiture du monument, et transporté au musée du Louvre, où il figurera désormais, après avoir subi des restaurations qui le remettront dans son état primitif et tel que Paul Véronèse l'avait composé.

« L'histoire de ce tableau est assez curieuse. Commandé à Véronèse pour le palais ducal de Venise, il occupa, jusqu'en 1797, le milieu de la salle du Conseil des Dix. Il représente *Jupiter foudroyant les Crimes*. Le maître des dieux est précédé d'un Génie qui tient le registre du Conseil, tandis que les crimes fuient et tombent épouvantés devant lui. Rapporté en France, à la suite de la campagne d'Italie, il fut placé dans la chambre de Louis XIV, sous l'Empire, et fut considéré naïvement, par M. Fontaine, comme un ornement contemporain de cette chambre, lors de l'appropriation des salles de Versailles en musée.

« Mais, pour entrer dans la place qu'elle devait occuper, cette belle composition dut subir des modifications importantes, de véritables mutilations dont on trouve le triste détail dans la seconde partie de la notice de Versailles, de M. Eudoxe Soulié. Heureusement une gravure, faite par *I. Matham*, en 1593, reproduit ce plafond tel que Véronèse l'avait exécuté. Grâce à elle, grâce à la sollicitude du directeur général des Musées, le Louvre va s'enrichir d'une nouvelle œuvre du grand peintre vénitien. »

⁂ La divinité chinoise, avec sa chapelle en bois sculpté à jour, envoyée par le vice-amiral Rigault de Genouilly, vient d'être placée au Louvre dans la petite salle dépendant du musée ethnographique.

La divinité, en marbre, entièrement dorée, coiffée d'une espèce de

mitre, est accroupie dans une espèce d'artichaut, doré également, et elle tient dans ses bras et sur ses genoux un enfant. Le tout est sur un joli piédestal en bois sculpté, de forme pentagonale.

La chapelle est un chef-d'œuvre d'art et de goût, qui sera visité avec le plus vif intérêt par les artistes en ébénisterie.

⁂ Le groupe d'Énée, Anchise et le petit Ascagne, exécuté par Lepautre à Rome, vient d'être placé au milieu d'un compartiment des jardins réservés des Tuileries, après avoir été moulé pour être coulé en bronze.

⁂ La Hollande va élever un monument à l'illustre peintre qui lui devait la naissance, et qui avait choisi la France pour seconde patrie. Une commission s'est formée à Dordrecht, la ville natale d'Ary Scheffer, pour la mise à exécution de ce projet.

⁂ Il est bien rare que nous parlions des artistes contemporains dans cette Revue, consacrée surtout à l'histoire ancienne de l'art, à la biographie des artistes morts, à la recherche et à l'étude de leurs œuvres; nous signalerons cependant avec intérêt un fait curieux et rare au milieu de l'indifférence et du scepticisme qui caractérisent l'art de notre époque. Un de nos meilleurs statuaires, M. Émile Chatrousse, est devenu ce qu'il est par la seule compréhension d'un sujet historique. Jeune encore, dans l'atelier de son maître, il s'est ému, il s'est passionné, il s'est inspiré à la lecture de la touchante légende d'Abailard et d'Héloïse : ces deux nobles figures du XIIe siècle lui ont apparu tout à coup, comme les deux génies de l'art qui devaient diriger tous ses travaux, et, depuis plus de douze ans, il s'est voué, en quelque sorte, à reproduire, sous différentes faces, l'histoire des deux amants du cloître de Notre-Dame et du Paraclet. De là, plusieurs beaux groupes où revivent ensemble Abailard et Héloïse dans les épisodes les plus dramatiques de leur amour. On peut dire que ce sont Abailard et Héloïse qui ont fait M. Chatrousse statuaire, comme Beatrice a fait Dante poëte, comme la Madone a fait peintre Sasso-Ferrato. La gravure, la lithographie et surtout la photographie ont multiplié l'œuvre de M. Émile Chatrousse. Nous avons dernièrement admiré une reproduction photographique du groupe que nous avions vu au dernier Salon, et qui représente le moment où la belle élève du philosophe chrétien se laisse séduire par son professeur. Abailard a raconté lui-même cette scène charmante : « Nous n'eûmes bientôt plus qu'un cœur, dit-il. Nous recherchâmes la solitude qu'exige la science,

et loin de tous les regards, l'amour s'applaudissait de nos retraites studieuses. Les livres étaient ouverts devant nous, mais il y avait plus de paroles d'amour que de maximes : mes mains revenaient plus souvent au sein d'Héloïse qu'à nos auteurs. » M. Émile Chatrousse a su rendre le plâtre sensible et animé : on croit voir palpiter le sein d'Héloïse qui se trouble sous le regard enivré d'Abailard; le livre qu'elle tenait s'est échappé de sa main : elle n'a plus la force de fuir le danger qu'elle ne comprend pas encore, et pourtant elle se retire doucement à mesure que son amant s'approche d'elle. C'est une composition pleine de tendresse et de rêverie : elle serait bien à sa place dans quelque bosquet solitaire d'un jardin public, où les amants (s'il en est encore dans ce siècle d'égoïsme et de vanité) la trouveraient seuls en ne la cherchant pas. Une pareille création est digne de remplacer le Cupidon et la Vénus classique.

⁂ Les ventes de tableaux ont déjà commencé à Paris. Dans une de ces premières ventes ont passé quatre tableaux de M. Courbet : la *Cribleuse de blé* a été vendue 155 fr. ! le *Paysage pris à Saint-Denis, près d'Ornans*, 185 fr. ; un autre, 177 fr. ; quant à la *Vénus champêtre*, personne n'ayant enchéri, elle a été retirée. A cette même vente, un beau Corot a été payé 800 fr. ; les trois Troyon 350 fr., 1,150 fr. et 1,105 fr. Bon nombre de tableaux n'ont pas atteint 100 fr.

⁂ Un peintre, M. Gamen du Pasquier, vient de mourir à Paris, à la suite d'une courte maladie.

⁂ On annonce la mort, à Amiens, de M. Pierre Thuillier, paysagiste.

REMBRAND.

DISCOURS SUR LA VIE ET LE GÉNIE DE REMBRAND,

AVEC UN GRAND NOMBRE DE DOCUMENTS HISTORIQUES,

Par le Dr P. SCHELTEMA.

La biographie de Rembrandt, telle que l'ont écrite les anciens auteurs, est une compilation d'erreurs, de fables et de calomnies. On ne savait rien d'exact sur ce grand homme, ni sur la date et le lieu de sa naissance, ni sur son nom et sa famille, ni sur sa femme et ses enfants, ni sur les accidents de sa vie, ni sur la date de sa mort. Il était censé s'appeler Paul, être né en 1606 à quelque distance de Leyde, avoir épousé une paysanne de Ransdorp et être mort en 1674. C'est tout, si ce n'est encore qu'il était « avare et crapuleux. »

Au commencement de ce siècle, néanmoins, on retrouva dans les archives de la Chambre des Insolvables (*Desolate Boedelkamer*) d'Amsterdam des pièces curieuses, constatant qu'en 1656 Rembrandt était tombé en état d'insolvabilité, qu'on avait vendu ses biens et ses collections d'art, dont le catalogue était au dossier, que des payements avaient été faits à son fils Titus, comme héritier de la mère morte, etc. Ces pièces furent publiées partiellement par Iosi (1810), par Nieuwenhuys (1834), par Smith (1836), par Immerzeel (1841), etc., et quelques autres écrivains étrangers s'en sont servis pour leurs livres : Nagler (Munich, 1843), John Burnet (London, 1848), etc.

En 1851, l'auteur d'un mémoire inséré dans une Revue de La Haye, *Algemeene Kunst en Letterbode (Messager général des Lettres et des Arts)*, M. Rammelman Elsevier, de Leyde, produisit quelques renseignements sur la famille de Rembrandt et sur le moulin qu'elle avait habité, à Leyde même, et non pas entre les villages de Leiderdorp et de Koudekerk.

On en était là, lorsque, en 1852, la découverte de nouveaux documents sur Rembrandt fit un certain bruit dans un certain monde.

A l'occasion de la pose de la statue de Rembrandt sur une place d'Amsterdam, le savant archiviste de la Nord-Hollande, M. Scheltema, après avoir fouillé toutes les archives du pays, avait lu, à la société *Arti et Amicitiæ*, une notice, en forme de discours oratoire, dans laquelle étaient éclaircis beaucoup de points de la vie de Rembrandt. Un écrivain français, qui précisément se trouvait à cette fête, le regrettable Gérard de Nerval, en rendit compte dans la *Revue des Deux Mondes* (1). Un peu après, M. Scheltema publia en brochure son Discours, avec un appendice de pièces originales.

En Belgique, le *Bulletin de l'Académie royale* en inséra un résumé, présenté par M. Alvin à la classe des Beaux-Arts, et qui fut répété par plusieurs journaux. En Allemagne le *Kunstblatt*, en Angleterre l'*Athenæum*, quelques autres journaux et revues mentionnèrent également les trouvailles de l'archiviste d'Amsterdam.

En France, M. Charles Blanc, dans ses commentaires des eaux-fortes de Rembrandt reproduites en photographies, a donné par fragments presque toutes les pièces que contient la brochure de M. Scheltema, et, de plus, le fameux inventaire de 1656, qui n'avait jamais été publié en français, quoiqu'il eût été publié depuis longtemps en anglais et en hollandais. M. Villot aussi a profité, pour son Catalogue du musée de Paris, d'une partie des documents mis au jour par M. Scheltema; mais peut-être n'a-t-il pas eu entre les mains la brochure même, car, s'il a restitué la date de la naissance et celle de la mort, — 1608-1669, — il a conservé la fausse indication du lieu de naissance, « entre *Leydendorp* et *Koukerk*. » Encore ces deux noms de villages ne sont-ils pas exacts : il faudrait Leiderdorp et Koudekerk.

La brochure hollandaise n'a d'ailleurs jamais été traduite en français, ni en anglais, ni en allemand, et, depuis six ans qu'elle a paru, les nouveaux faits qu'elle révèle semblent toujours ignorés de la généralité des critiques et des artistes de l'Europe. A preuve, entre autres, les notices sur Rembrandt dans les cata-

(1) L'année suivante cependant, au mois de juillet 1853, bien après la publication du travail de M. Scheltema, cette même Revue, qui devrait au moins être au courant de l'Europe sinon des Deux Mondes, rééditait, commentés par Gustave Planche, les vieux contes et les vieilles dates de Houbraken et de Descamps.

logues des divers musées, lesquelles continuent à stéréotyper les vieilles erreurs (1).

Il serait donc utile certainement de vulgariser enfin les pièces originales qui annulent les précédentes biographies de Rembrandt, et, quoique le signataire de cette note doive lui-même publier avant peu un ouvrage où sont utilisés ces documents et bien d'autres, il a engagé la *Revue universelle des Arts* à donner tout d'abord du texte hollandais une traduction, dont a bien voulu se charger un jeune savant, très-ami des arts, M. A. Willems. La communication préalable de ces actes officiels montrera la nécessité de restituer entièrement la biographie du grand artiste dans ses lignes principales et dans son vrai caractère.

M. Scheltema a bien voulu autoriser spécialement cette tra-

(1) C'est d'autant plus incroyable, que presque partout les directeurs de musées sont de savants critiques ou des artistes connus. — Cat. du musée de Vienne (rédigé par M. Albrecht Krafft) : *Paul* Rembrandt ou *Rimbrandt* van *Rhyn*, né *près* de Leyden en 1606, mort en 1674. — Dresde (réd. par M. Julius Hübner) :... né *entre Leydendorb et Koukerk* en 1608, mort en 1669 (M. Hübner copie d'habitude le cat. de Paris). — Berlin (réd. par M. Waagen) : 1606-1669 (M. Waagen a connaissance de la brochure Scheltema, mais il n'adopte pas la date 1608 et s'en tient à la date 1606 consignée par Orlers). — Munich : *Paul*... né 1606, mort 1665 (c'est la date proposée par Iosi, d'après une fausse interprétation d'une des pièces de la *Boedelkamer*), élève de van *Zwaangenburg*. — Gotha : 1606-1674. — Francfort-sur-Mein (réd. par M. Passavant) : *Paul*... né *près* de Leyden en 1606, mort le 19 juillet 1664 (c'est la date avancée par Immerzeel qui croyait avoir découvert l'acte mortuaire de Rembrandt). — Carlsruhe : *Paul* van *Rhyn*... né *près* de Leyden en 1606, mort en 1674. — Bruxelles (M. Navez, directeur de la commission) : *Paul*... *dit* van Ryn, né *près* de Leyde en 1606, mort en 1674 (il faut noter que le cat. de Bruxelles continue toujours à faire naître Rubens *à Cologne*). — Londres (National Gallery; très-bien réd. par M. Ralph N. Wornum, revu par Sir Charles Lock Eastlake) :... né *près* de Leyden, entre *Leyendorp* et *Koukerk* (les dates de naissance et de mort sont empruntées au catalogue de Paris, et les rédacteurs ne paraissent pas avoir connaissance de la brochure Scheltema, qu'ils ne citent point parmi les livres à consulter). — Florence : 1606-1674, etc.

Et les éditions de ces catalogues sont toutes postérieures à la publication des découvertes de M. Scheltema !

Il n'y a que le catalogue d'Anvers qui soit exact de tout point.

Bien plus, les cat. hollandais eux-mêmes, sauf le nouveau et excellent cat. d'Amsterdam, ne sont pas plus corrects : — le cat. du musée van der Hoop (1855) inscrit le prénom *Paulus*, quoiqu'il donne les dates exactes 1608-1669. — Le cat. du musée de La Haye (anciennement rédigé sans doute, mais toujours vendu dans l'établissement) conserve encore les dates 1606-1674. — Le cat. du musée de Rotterdam aussi, mais il est de 1849.

duction, qu'il a pris soin de revoir, et qui peut être considérée comme une édition nouvelle de son travail.

W. Burger.

PRÉFACE.

Je ne crois pas qu'on puisse trouver un homme dont le nom soit partout si célèbre et dont la vie cependant soit si peu connue que l'était, il n'y a pas encore longtemps, celle de Rembrand. Sur les points principaux de sa vie a régné jusqu'aujourd'hui une grande incertitude, sinon une complète ignorance. Ainsi, le lieu et la date de sa naissance étaient indiqués faussement. Le souvenir de sa femme avait été conservé, mais les données relatives à la personne et à l'origine de cette femme étaient tout à fait contraires à la vérité. De même, on ignorait en quel endroit, à quelle époque, le grand artiste était mort et on ne pouvait indiquer la place où sa dépouille mortelle avait été confiée à la terre. Aussitôt que le plan d'élever une statue à Rembrand fut arrivé à maturité, je crus qu'il était à souhaiter au plus haut point que l'on fît en même temps les recherches nécessaires pour éclaircir sa biographie. On aurait quelque motif d'accuser notre nation de froideur, en tout cas on pourrait douter de la chaleur de notre sentiment national, si, à l'occasion de l'hommage rendu au talent de Rembrand, nous ne nous occupions aucunement de la personne même dans laquelle ces dons admirables ont brillé, si nous oubliions l'homme qui a vu le jour sur notre sol, qui a exécuté ses belles œuvres dans notre patrie, et qui y a trouvé sa dernière demeure. Oui, Rembrand était un Hollandais dans tout le sens du mot, et, si la Belgique peut se vanter de son Rubens, l'Italie de son Titien et de son Michel-Ange, nous autres Hollandais, nous sommes fiers de nommer Rembrand notre compatriote. J'ai cru que le moment était venu, si jamais, de prouver notre intérêt en essayant d'éclaircir la vie de ce peintre unique, et qu'il fallait, s'il était possible, arracher les particularités de cette vie aux ténèbres qui les enveloppaient. C'est pourquoi je me suis appliqué à chercher quelques lumières dans des documents inconnus, avec l'intention de livrer à la publicité, lors de l'achèvement de la statue, une esquisse biographique de Rembrand.

Je ne tardai pourtant pas à modifier mon premier plan : la commission d'Amsterdam chargée de l'érection du monument, ayant eu connaissance de mon projet, me confia l'honorable mission d'ouvrir la cérémonie en prononçant, la veille de l'inauguration, un discours sur Rembrand, au

local de la Société *Arti et Amicitiæ*. Je n'hésitai pas à me charger de cette tâche, quoique je ne m'en dissimulasse pas les difficultés ; je l'ai exécutée selon la mesure de mes forces. J'ai parlé non-seulement de la vie de Rembrand, mais aussi de son caractère, et j'ai tâché de le disculper du blâme qui pèse à tort sur lui. Enfin, j'ai appelé l'attention sur son mérite comme peintre et comme graveur. Ne me jugeant pas capable de porter de ma propre autorité un jugement sur Rembrand considéré à ce dernier point de vue, j'ai suivi l'opinion de juges compétents et surtout de notre savant Immerzeel, sans néanmoins m'y conformer tout à fait ni renoncer entièrement à mes propres opinions. Cette esquisse forme la première partie du travail que j'offre aujourd'hui respectueusement à mes compatriotes. J'ai prononcé le discours à peu près comme il est imprimé ; seulement, je me suis permis, à la lecture, d'ajouter quelques points tirés des pièces justificatives, qui ont repris leur place dans la publication. La deuxième partie se compose de ces pièces justificatives, puisées, pour la plupart, à des sources historiques ; j'ai cru que je ne pouvais les retrancher, parce que c'est sur elles que repose principalement mon exposition de la vie et du caractère de Rembrand, qui diffère de celle des écrivains antérieurs. Puisse la dernière partie, où j'ai donné une description succincte de l'inauguration de la statue, suppléer quelque peu au manque de notice commémorative, et servir à conserver toujours le souvenir de ce mémorable événement. Si je m'étais décidé à écrire une relation de la fête de Rembrand, j'aurais dû mentionner plus de particularités et citer les noms d'un plus grand nombre de personnes, qui ont contribué avec zèle à l'éclat de la fête. Mais la disposition de mon livre ne permettait pas de donner tant d'extension à une partie spéciale.

Les recherches qui ont précédé la composition de cet opuscule, m'ont coûté, je ne puis le nier, beaucoup de travail. Peut-être doutera-t-on que le résultat de ces recherches compense bien le temps et les efforts que j'y ai consacrés ; peut-être pensera-t-on que quelques particularités, telles que celles qui concernent l'état d'insolvabilité dans lequel Rembrand s'est trouvé, ne devaient pas être publiées, comme n'ayant aucun rapport avec le talent que nous admirons en lui, pour lequel un hommage public lui a été décerné. Quant à la première réflexion, je dois reconnaître que je m'étais flatté, en commençant ces recherches, de recueillir une plus ample moisson ; mais je crois encore, aujourd'hui que les résultats n'ont pas répondu entièrement à mon attente, n'avoir pas exécuté une œuvre inutile ni infructueuse. Touchant la seconde observation, je me permettrai de faire remarquer que je ne rappelle pas seulement les mérites de Rembrand,

mais que je retrace aussi sa biographie, et que, du reste, je m'étais proposé particulièrement de compléter et de corriger ce qui, à cet égard, a été avancé incomplétement ou inexactement par d'autres. Tout intéresse dans un homme éminent, et les moindres détails, surtout lorsqu'ils se rapportent aux grands événements de sa vie, méritent d'être arrachés à l'oubli, autant que les choses d'une plus grande importance. Je dois aussi déclarer, pour expliquer une irrégularité apparente, que j'ai écrit le prénom : *Rembrand*, selon l'usage actuel, mais qu'en citant ce mot d'après d'autres écrivains qui l'ont employé avec l'ancienne terminaison, j'ai cru devoir respecter leur manière d'écrire.

Je ne puis me dispenser de témoigner ici publiquement ma vive reconnaissance à tous ceux qui, par des conseils ou par des documents, m'ont donné des preuves sensibles de l'intérêt qu'ils prenaient à mon travail. Je me crois surtout obligé à cet égard envers MM. J. P. Six van Hillegom, H. A. Klinkhamer, W. J. M. Engelberts et S. J. Mulder, à Amsterdam ; W. W. Buma, M. de Haan Hettema et W. Eeckhoff, à Leeuwarden; W. J. E. Rammelman Elsevier, à Leiden (1), et A. Wassenbergh, à Sint-Anna Parochie (paroisse Sainte-Anne). Par leur obligeance en cette circonstance, ils ont rendu un service important non-seulement à moi, mais aussi à l'histoire de l'art national.

C'est un phénomène remarquable dans notre siècle, que cette tendance presque générale à honorer les talents des générations précédentes, en élevant des cénotaphes et des statues. On s'est maintes fois demandé si ce signe caractéristique de notre époque doit être expliqué d'une manière favorable ou défavorable, et si les efforts employés à de tels hommages méritent blâme ou approbation. La réponse à faire à ces questions dépend tout à fait du point de vue dont on considère la chose et du but qu'on se propose d'atteindre par ce moyen. Si ces monuments ne doivent servir qu'à flatter l'orgueil national ou à couvrir, sous un brillant manteau emprunté aux ancêtres, la débilité et la misère des descendants, leur signification est vaine et futile. Mais, si l'on y attache une idée plus haute, si c'est un hommage rendu aux pères par des enfants reconnaissants, animés du désir sacré de suivre leurs traces et de les égaler dans la pratique de tout ce qui est bon, et beau, et noble, qui blâmerait un pareil effort ?

Levez-vous donc, ombres de nos pères ! levez-vous de vos tombeaux, renaissez sous des formes de bronze, pour nous rappeler avec force ce

(1) Nous conservons, autant que possible, aux noms de villes et aux noms d'hommes, l'orthographe hollandaise de la brochure originale. — W. B.

que la Hollande fut autrefois, sous la protection divine, par vos services, par vos vertus, par vos talents; afin que, dignes de vous, nous conservions intact l'héritage que vous nous avez laissé, afin que nous léguions votre nom pur de toute souillure aux générations suivantes. Et toi, Rembrand, éveille chez nos artistes le désir de suivre dignement ton exemple, excite-les à maintenir glorieusement la renommée de l'école hollandaise. Ce ne sera pas en vain alors qu'on aura élevé ta statue dans la capitale de la Hollande.

PREMIÈRE PARTIE.

SUR LA VIE ET LE GÉNIE DE REMBRAND.

« He had few equals and no superiors. »
Pilkington.

I. On a parfois accusé nos compatriotes de quelque ingratitude ou, du moins, d'indifférence pour la mémoire de nos grands hommes. Quoique je ne puisse approuver en général le fond de ce reproche, je dois reconnaître pourtant que les mérites de quelques-uns de nos éminents compatriotes sont encore trop peu mis en lumière par la plume de nos historiens, et qu'on ne s'est pas assez appliqué jusqu'aujourd'hui à livrer leur souvenir à la postérité avec les honneurs qui leur sont dus. Peu d'entre eux seulement, tels que Huig de Groot (Hugo Grotius) et Michiel de Ruiter, obtinrent cette distinction que leur biographie fût écrite complétement et avec soin; sur plusieurs autres, dont on cite les noms avec beaucoup de louanges même à l'étranger, on ne connaît avec certitude et on n'a écrit que fort peu de chose. On s'étonne qu'il faille placer parmi ces derniers l'unique Rembrand van Rijn, l'homme qui est à la tête de l'ancienne école de peinture hollandaise, à la même place d'honneur qui a été assignée à Rubens dans l'école flamande du XVIIe siècle. Sans doute, nous connaissons Rembrand par les admirables productions de son pinceau et de son burin; nous voyons bien par ses œuvres comment, au moyen d'une frappante application de lumière et d'ombre, il produisait les plus merveilleux effets; nous savons qu'il possédait excellemment l'art d'animer en quelque sorte, par le naturel de sa représentation, le papier ou la toile; mais, quant à la personne et à la vie de l'admirable artiste, c'est à peine si quelques renseignements, pour la plupart injustes ou inexacts, sont parvenus jusqu'à nous.

C'est peut-être là un des motifs pour lesquels la Société hollandaise des Arts et des Sciences décida, il y a quelques années, de mettre au con-

cours l'éloge de Rembrand. La réponse envoyée par le savant Immerzeel obtint la médaille d'honneur en argent (1). Ce Discours, considéré comme un Éloge, et c'était ainsi que la Société l'avait demandé, a des mérites qu'on ne peut méconnaître; mais l'écrivain a-t-il satisfait à la promesse de la préface, d'écarter de son travail tout ce qu'on a avancé de faux, tout ce qu'on a manifestement inventé sur la vie de Rembrand, et de placer notre peintre dans la vive lumière de la vérité? Je crois devoir répondre négativement. On ne rencontre dans ce discours presque rien qui ne se trouve dans les auteurs précédents, et qui puisse passer pour nouveau ou inconnu, si ce n'est une particularité importante concernant une triste circonstance de la vie de l'artiste, et qui nous est communiquée pour la première fois par Immerzeel. Du reste, dans son ouvrage, reparaissent les mêmes erreurs, les mêmes inexactitudes qui, depuis Houbraken, auquel, ce semble, elles doivent naissance, ont été transmises jusqu'à notre temps, d'un écrivain à l'autre, parfois avec addition de fictions nouvelles.

Demain, notre patrie fera à son Rembrand l'honneur qui échut à Rubens, il y a quelques années, dans la ville d'Anvers. La statue élevée à Rembrand sur une de nos principales places sera découverte solennellement, et l'Amstel n'aura pas à envier plus longtemps à l'Escaut sa prérogative. Il m'a semblé qu'il était d'une nécessité absolue, surtout en ce moment, qu'on fît de nouveaux efforts pour éclaircir la vie de Rembrand; je m'imaginai que, pour plus d'un motif, on pouvait attendre de moi l'accomplissement de cette tâche, que c'était un devoir qui m'était prescrit par la patrie elle-même. Obéissant à cette voix, j'ai entrepris cette étude, dont j'offre aujourd'hui modestement les fruits.

Qu'on n'attende pas cependant de moi que, parlant en cette occasion de Rembrand, j'ose me poser comme juge ou censeur de ses œuvres, ni que j'essaye de faire remarquer et d'expliquer toute l'originalité, toute la beauté, par lesquelles ses productions se distinguent. Le fameux général carthaginois, Hannibal, exilé de sa patrie, s'étant retiré à Éphèse, à la cour d'Antiochus le Grand, fut invité à entendre un discours du philosophe péripatéticien Phormion. L'orateur parla devant lui des devoirs du général et de toutes les parties de l'art militaire. Après la fin du discours, les assistants, qui avaient écouté avec un grand plaisir, demandèrent au Carthaginois ce qu'il pensait lui-même de ce philosophe. Hannibal fit cette réponse brève, mais pleine de sens : — qu'il avait vu dans sa vie bien des

(1) Ce Mémoire, couronné en 1839, a été inséré dans les œuvres de la société susdite, t. Ier, p. 477-568, et publié séparément par l'auteur en 1841. — S.

fous, mais jamais un plus grand fou que Phormion. Assurément il n'avait pas tort, remarque à ce propos Cicéron, qui a recueilli cette anecdote dans son livre *de Oratore*. Quoi de plus sot et de plus impudent, en effet, que de prétendre, sans avoir jamais vu ni camp, ni ennemi, sans avoir jamais exercé le moindre emploi public, donner des leçons sur l'art militaire à Hannibal, qui pendant tant d'années avait disputé l'empire du monde aux Romains, vainqueurs de tous les peuples?

Je craindrais de ne pas mériter un jugement plus favorable si j'entreprenais de donner des leçons sur la peinture, ou si je m'efforçais de dévoiler toutes les richesses du brillant génie de Rembrand devant des auditeurs plus compétents que moi pour apprécier le génie, et parmi eux je suis heureux de voir des hommes qui, quelle que soit la décadence de notre patrie dans les arts et les sciences, soutiennent encore dignement la vieille gloire de l'école hollandaise (1). Je voudrais donner d'abord un aperçu concis mais exact de la vie de Rembrand et communiquer ensuite quelques observations sur sa personne et sur son caractère. Il m'a semblé néanmoins qu'en bornant là mon discours, je tracerais une image sans force et sans couleur, puisque, après tout, l'idée de la personne se lie inséparablement à l'idée de la profession. Aussi, après avoir exposé sa biographie et ses qualités personnelles, je jetterai un rapide coup d'œil sur son mérite comme artiste. Le jugement que je porterai sur ses œuvres est emprunté en partie à mon propre sentiment artistique, mais il est dû certes plus encore aux lumières d'hommes expérimentés. Si je m'écarte de l'opinion des écrivains précédents sur les points capitaux de la vie de Rembrand, il ne faut pas m'accuser du désir d'annoncer du nouveau, ni du désir plus futile de critiquer ou de corriger les autres. Mes données sont puisées à des sources authentiques et s'appuient sur des fondements solides que j'espère faire connaître à mes compatriotes par la publication de ce travail; de son côté, l'honorable secrétaire de la Société *Arti et Amicitiæ* m'a promis avec empressement son concours pour faire connaître à l'étranger la vérité sur ce sujet.

II. Suivant l'opinion générale, Rembrand Hermanszoon van Rijn serait né en 1606; je crois pouvoir affirmer qu'il n'est venu au monde que deux ans plus tard, par conséquent en 1608. Je

(1) La Société *Arti et Amicitiæ*, dans le local de laquelle M. Scheltema a prononcé ce Discours, est composée, en effet, de tous les artistes éminents, de tous les amateurs distingués, non-seulement d'Amsterdam, mais de la Hollande entière. — W. B.

pense aussi que le lieu de sa naissance a été mal indiqué. On a, sans aucune espèce de preuves, désigné un moulin situé près du Rhin, entre les villages de Leiderdorp et de Koudekerk. Il me paraît très-probable que Rembrand naquit à Leiden; du moins est-il certain que ses aïeux Gerrit Roelofszoon van Rijn et Lijsbeth Hermansdochter, ainsi que ses parents Herman Gerritszoon van Rijn et Neeltje Willemsdochter van Zuidbroek ont eu constamment leur domicile à Leiden, dans la Weddesteeg près de la Wittepoort (1). Ils demeuraient dans un moulin à drêche qui leur appartenait pour la moitié. Les parents de Rembrand étaient des bourgeois aisés, qui, à leur mort, laissèrent un bien assez considérable, comprenant, outre d'autres immeubles, un jardin de plaisance à Zoeterwoude. Mais cette succession ne passa pas aux mains de Rembrand seul, ainsi qu'on pourrait le conclure de ce qu'on le représente toujours comme l'enfant unique de ses parents. Il avait encore six frères et sœurs, tous mentionnés nominativement dans le registre de recensement de la ville de Leiden. Des sept enfants, dont il était le sixième, il en restait encore, outre lui, trois vivants, en 1640, lorsque la mère mourut (le père était mort depuis plusieurs années), et c'est avec eux qu'il partagea l'héritage de la famille.

Un écrivain digne de foi (2) rapporte que les parents de Rembrand l'envoyèrent à l'école à Leiden, dans l'intention de lui faire apprendre plus tard le latin, pour qu'il pût fréquenter les cours de l'université de Leiden et se rendre capable de remplir quelque fonction dans la ville ou dans l'État. Rembrand fut donc, de même que Rubens, destiné d'abord à l'étude de la jurisprudence. Mais cette vocation ne s'accordait point avec le goût et les dispositions du jeune garçon, qui déjà de bonne heure sentait s'éveiller en lui un penchant décidé pour le dessin et la peinture. Les parents, cédant à ce désir, lui firent enseigner les principes de ces arts par Jakob Isaakszoon van Swanenburg, peintre peu connu. Il resta chez ce maître environ trois ans, et il y fit de tels progrès, qu'on pouvait augurer, d'après les ébauches imparfaites du jeune homme, que son talent, en se développant, produirait un jour quelque chose de grand. Ensuite Rembrand fut placé par son

(1) Dans la ruelle de l'Abreuvoir, près de la porte Blanche. — W. B.

(2) Orlers : *Beschrijving van Leiden* (Description de Leiden), p. 375. — S.

père à Amsterdam chez Pieter Lastman, que Vondel, sans doute par une figure poétique, a nommé l'Apelles de son siècle. Il s'arrêta seulement une demi-année dans l'école de Lastman et poursuivit ses études sous la direction d'un peintre de Haarlem, Jakob Pinas. Il ne resta chez ce maître que peu de temps et revint bientôt à Leiden, dans la maison paternelle. Là, il continua à s'exercer au maniement du burin et du pinceau, et se fit bientôt comme peintre une telle réputation, que souvent on le mandait à Amsterdam, pour y peindre des portraits. C'est ce qui l'engagea à s'établir dans cette ville, vers 1630.

Rembrand a demeuré à Amsterdam en différents endroits. Le premier de ses domiciles qu'on puisse déterminer avec certitude est celui de la Sint-Antonie breestraat (large rue Saint-Antoine), en 1634. Cinq ans plus tard, nous le trouvons demeurant sur le Binnen-Amstel (l'Amstel intérieur). Il paraît pourtant qu'il n'y demeura pas longtemps et qu'il retourna bientôt à la Sint-Antonie breestraat, où il acheta, dans la partie de la rue nommée aujourd'hui Joden-breestraat (large rue des Juifs), un grand bâtiment, le deuxième après l'écluse Sint-Antonie, du côté du sud. Il passa une grande partie du reste de sa vie dans cette demeure, sans quitter la ville d'Amsterdam; il y exécuta la plupart de ses chefs-d'œuvre. En dernier lieu, il habita une maison au bout du Rozengracht (canal des Roses), vis-à-vis de l'ancien Doolhof (Labyrinthe).

En 1634, Rembrand épousa Saskia Uilenburg. Ce mariage fut célébré le 22 juin de cette année-là, en Frise, à Sint-Anna Parochie (paroisse Sainte-Anne), où Saskia demeurait chez sa sœur Hiskia, mariée à Gerrit van Loo, secrétaire du bailliage le Bildt (de Grietenij het Bildt). A tort, les biographes de Rembrand ont considéré cette femme comme une petite paysanne de Ransdorp en Waterland. Bien loin qu'elle descendît d'une race de paysans, elle était, au contraire, issue d'une famille très-distinguée et très-respectable de la Frise. Saskia était fille de Rombertus Uilenburg, qui fut pensionnaire et bourgmestre de la ville de Leeuwarden, et occupa ensuite avec distinction, pendant plusieurs années, la dignité de conseiller à la Cour de Frise. Il avait huit enfants dont Saskia paraît avoir été la septième, et la quatrième des filles. Comme particularité remarquable de la vie de ce Rombertus Uilenburg, on rapporte qu'il se trouvait à Delft, délégué des villes fri-

sonnes, le 10 juillet 1584, le jour où Guillaume Ier fut assassiné, et qu'il dîna avec le prince un peu avant la perpétration du crime. Vers deux heures, Guillaume se leva de table, et, peu d'instants après, en descendant l'escalier de la cour, il fut atteint traîtreusement, par Balthazar Gerards, d'un coup de feu qui mit fin à ses jours (1).

Saskia Uilenburg n'était pas seulement une femme de distinction, mais encore elle était riche. Une sentence de la Cour de Frise nous apprend qu'on lui reprocha un jour d'avoir gaspillé, par son luxe et son faste, l'héritage de ses parents, inculpation qui ne parut point du tout fondée. Saskia et Rembrand purent, sans vanité, se vanter d'être richement et surabondamment comblés de biens temporels, « ajoutant qu'ils ne pourraient jamais assez en remercier le Tout-Puissant. » Rembrand n'eut pas le bonheur de posséder sa femme plus de huit ans. Saskia Uilenburg mourut en cette ville, au milieu de juin 1642 et fut enterrée, le 19, dans l'église Vieille (Oude Kerk). On sait qu'elle laissa à Rembrand un fils nommé Titus, qui fut élevé par son père dans sa profession, mais qui ne se distingua nullement comme artiste. On ignorait, et le fait est moins important, qu'elle lui eût donné auparavant un autre enfant qui mourut en bas âge et fut enterré dans l'église du Sud (Zuider Kerk), le 13 août 1638. Par son testament, Saskia instituait son héritier son fils Titus van Rijn, sous condition que Rembrand, son mari, jusqu'à conclusion d'un nouveau mariage, sinon jusqu'à sa mort, aurait la pleine possession et l'usufruit des biens qu'elle laisserait, à charge de donner à Titus une éducation honorable et de pourvoir convenablement à tous ses besoins, jusqu'à ce qu'il eût atteint sa majorité ou jusqu'à ce qu'il se mariât, auquel cas Titus recevrait de son père un présent de noce, ou une dotation. Que si Titus venait à mourir avant ce temps et sans descendants légitimes,

(1) M. G. H. M. Delprat a fait connaître cette particularité en publiant (dans les *Bijdragen voor vaderlandsche geschiedenis en oudheidkunde, — Documents pour servir à l'histoire de la Hollande,* etc., — de J. A. Nijhoff, t. II, p. 119) une lettre de Uilenburg au magistrat de Leeuwarden, concernant sa réception à Delft et la mort de Guillaume Ier, le 10 juillet 1584. — S.

M. Gachard, conservateur de la Bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles, a reproduit cette lettre dans sa préface du t. VI de la *Correspondance de Guillaume le Taciturne.* — W. B.

Rembrand recueillerait tout l'héritage ; mais qu'à sa mort, ou s'il contractait un nouveau mariage, une moitié de la fortune écherrait de son côté, l'autre moitié à une sœur de Saskia, à Hiskia, à condition que celle-ci ferait quelques legs à ses propres parents. — Après la mort de Saskia, Rembrand contracta un nouveau mariage, dont je ne sais rien de certain, si ce n'est qu'il en provint deux enfants.

Je l'ai déjà dit, on ne connaît presque rien de la vie de Rembrand. Il ne lui fut pas donné de fréquenter le grand monde, ni de s'attirer le crédit et la considération par ses relations sociales. Rubens hantait les palais de la noblesse et les cours des princes ; on lui confia des ambassades importantes qui répandirent partout son nom et sa gloire. Rembrand, lui, ne vivait que pour ses études et pour l'instruction de ses élèves, réunis en grand nombre autour de lui. Rubens demeura alternativement dans plusieurs pays de l'Europe. L'Italie et l'Espagne, la France et l'Angleterre le possédèrent tour à tour, assez longtemps, tandis que Rembrand, bien connu de ses concitoyens et de ses compatriotes, mais peu célèbre hors du pays, passait sa vie entre les murs de son atelier. Trois gravures de Rembrand ont fait supposer qu'il a été à Venise; des écrivains assurent aussi qu'il a demeuré en Angleterre et en Suède. L'une et l'autre hypothèse sont entièrement erronées. Depuis l'an 1630 jusqu'à sa mort, il a eu constamment son domicile à Amsterdam ; il paraît n'avoir quitté cette ville que rarement et pour peu de temps, assurément jamais pour voyager à l'étranger. — J'ignore si Rembrand était bourgeois d'Amsterdam ; il est très-probable que, de même que Govert Flinck, Ferdinand Bol, et autres de ses disciples, il a joui de la bourgeoisie.

Nécessairement, dit Houbraken, Rembrand avait dû amasser une forte somme d'argent, car il vivait bourgeoisement et gagnait beaucoup par son pinceau; et pourtant, après sa mort, on n'entendit pas estimer fort haut son héritage. Certes, cet écrivain, qui était fort mal renseigné sur tout ce qui concerne la vie de Rembrand, et qui a jugé son talent avec injustice et partialité, n'avait pas connaissance du malheur qui frappa notre artiste en 1656 ; autrement, il aurait appris que les productions de Rembrand, recherchées plus tard avec un intérêt toujours croissant, furent loin de lui rapporter à lui-même des trésors. En l'année susdite,

Rembrand fut déclaré en état d'insolvabilité notoire, et ses biens passèrent à la Desolate Boedelkamer (Chambre des Insolvables). Sa maison de la Sint-Antonie breestraat, son mobilier et son linge, ses tableaux et ses dessins, en un mot tout ce qu'il possédait, y fut vendu par exécution judiciaire. Il est vrai que ce malheur n'étouffa pas son amour pour l'art et n'affaiblit pas son ardeur au travail; mais il paraît qu'aigri par les pertes qu'il venait d'éprouver, il se retira dans l'isolement; et, depuis, on le remarqua si peu dans le monde, qu'on fut longtemps dans une complète incertitude sur l'époque et le lieu de sa mort. Quelques écrivains ont présumé que Rembrand, après son malheur, alla s'établir dans une ville d'Angleterre; d'autres prétendent qu'il est mort à Stockholm. Enfin, Immerzeel crut mettre un terme au débat en publiant une note du registre d'enterrement du cimetière Sint-Antonie, suivant laquelle Rembrand aurait été enterré là, le 19 juillet 1664 (1). Ce fait, dont on avait déjà contesté l'authenticité, à cause de l'existence d'une peinture exécutée encore par Rembrandt en 1667 (2),

(1) Immerzeel : *Lofrede op Rembrandt* (*Éloge de Rembrandt*), p. 47 et 59. — S.

(2) Il y a même de lui un tableau signé et daté 1669, suivant Nagler, Rathgeber et plusieurs autres écrivains. C'est le n° 271 du musée de Darmstadt : « Une femme nettoyant la tête de son enfant qui mange une pomme. Un chien a ouvert la porte avec sa patte de devant et va sortir. Signé du nom. Sur toile. H. 3 p. 3 p. L. 2 p. 7 p. » Catalogue du musée de Darmstadt (1843). — On voit que le catalogue, qui mentionne la signature, ne parle point de cette date curieuse. Il y en a une pourtant, mais dont le dernier chiffre est, il faut croire, assez illisible. Après la prétendue découverte d'Immerzeel, qui semblait fixer à 1664 la date de la mort de Rembrandt, Rathgeber alla vérifier sur le tableau de Darmstadt la date 1669 qu'il avait d'abord acceptée. Le dernier chiffre est bien un 9, incontestablement. Mais Rathgeber hésite sur le troisième chiffre, qui est confus et qui lui semble ne pouvoir être un 6, *puisque* Rembrandt est mort en 1664. Ce troisième chiffre, dit-il, paraîtrait être un 4, et non un 6. Rathgeber, qui est un érudit plutôt qu'un connaisseur en tableaux, n'a point eu l'idée de consulter le style et l'exécution de la peinture, qui diraient si le tableau est de 1649 ou de 1669; car, dans l'espace de ces vingt années, le style et l'exécution de Rembrandt avaient complétement changé. Ce qu'on peut appeler sa troisième manière, commençant vers l'époque de ses désastres (1656), et dont *les Syndics* du musée d'Amsterdam sont un des types, diffère assez de la seconde manière, dont *la Ronde de nuit,* du même musée, peut être prise pour le type.

Il n'est donc pas impossible de décider entre le 6 et le 4, d'après le caractère même du tableau.

A présent qu'on sait que Rembrandt est mort en 1669, et qu'il peut avoir daté de sa dernière année un tableau, il serait bon de revérifier encore cette date. Je n'ai

je l'ai reconnu faux, après examen. J'ai trouvé que Rembrand est mort en 1669 à Amsterdam, sur le Rozengracht. Sa dépouille mortelle fut enterrée le 8 octobre de cette année-là dans l'église de l'Ouest (Wester Kerk), en cette ville.

III. Si les renseignements sur la vie de Rembrand, produits par les anciens auteurs, sont incomplets et, en outre, inexacts, on peut en dire autant de ceux qui concernent son caractère.

Nous connaissons bien son apparence extérieure par la multitude de portraits où il s'est montré lui-même, avec ses traits pleins de vigueur et d'expression, avec son œil brillant d'intelligence et de vie; mais je crois que nous nous ferions une idée très-fausse de ses qualités intérieures si nous ajoutions foi aux étranges particularités qu'on rapporte sur sa manière de vivre et d'agir. Rembrand nous est présenté comme un homme de mœurs grossières, qui cherchait ses délassements dans la fréquentation de gens de la dernière classe du peuple; c'était, dit-on, un homme livré à la cupidité et à l'avarice, et qui, en même temps, quelque absurde que ceci puisse paraître, n'était pas exempt des vices contraires, la prodigalité et la dissipation. S'il y a quelque chose qui, dans le cours de cette étude, ait éveillé en moi un sentiment de satisfaction et ait augmenté mon respect pour notre célèbre compatriote, c'est la découverte que ces bruits calomnieux ne sont que des faussetés et des fables. Je suis heureux que, malgré la rareté des documents, il existe encore assez de preuves pour renverser d'une manière complète et rassurante ces accusations.

Il est possible que Rembrand ait été en relation avec des bourgeois simples et de basse condition, et même qu'il les ait recher-

malheureusement jamais vu moi-même (mais je le verrai) ce tableau, qui provient, je crois, de l'ancienne galerie de Salzdahlum.

A propos de la peinture datée 1667, que cite M. Scheltema, il est arrivé à Iosi l'inverse précisément de ce qui arriva au docteur Rathgeber à propos de la date 1669. Iosi avait cru trouver, dans une quittance de payement à Titus après la vente des biens de famille, la preuve que Rembrandt était mort en l'année 1665, et, dans son *Cat. de l'œuvre,* si je ne me trompe, il avait adopté cette date. Plus tard, ayant eu l'occasion de voir en Angleterre le superbe portrait daté 1667, qu'on intitule à tort *le Bourgmestre Six,* il fut bien obligé de revenir sur la date de mort 1665.

Tout cela prouve la nécessité d'étudier l'histoire de l'art dans les œuvres des maîtres surtout. — W. B.

chés, sans qu'il y ait là rien de déshonorant pour lui (1). Nous trouvons la même particularité chez d'autres grands génies sans qu'elle leur soit reprochée comme une honte. C'est ainsi que le célèbre Junius ne rougissait nullement, lorsqu'il composait son *Nomenclator,* ou vocabulaire en huit langues, de lier conversation avec des ouvriers et des artisans (2), pour apprendre d'eux les vrais noms des instruments et des outils de leur profession. Et combien d'utilité notre peintre ne dut-il pas tirer de telles conversations, lui qui se consacrait à un art dont la pratique approfondie exige une science presque universelle. Mais que Rembrand se soit attaché uniquement et par prédilection à la classe la plus infime de la société, c'est ce que je puis contredire expressément.Notre excellent poëte Jeremias de Decker, qui nous est connu par ses œuvres comme un homme intègre et religieux, nommait Rembrand son ami dans un sonnet composé en l'honneur du peintre, et Rembrand, à son tour, lui donna une véritable preuve de sympathie en peignant, par pure affection, le portrait du poëte. Cela provoqua de Decker à reprendre sa lyre et à exprimer en beaux vers sa reconnaissance pour la distinction accordée. Rembrand a joui également de l'amitié et de la confiance du célèbre professeur Nikolaas Tulp et du beau-fils de Tulp, de Jan Six, seigneur de Vromade. De ses relations amicales avec ce dernier, j'ai trouvé une preuve décisive. Il m'est tombé, par hasard, dans les mains un album de Six, qui contient deux pages avec des esquisses de Rembrand. Si Jan Six, qui aimait les arts, n'avait été pour Rembrand qu'un protecteur ou un Mécène, il ne

(1) Cette sollicitude de M. Scheltema pour justifier Rembrandt d'avoir fréquenté à son bon plaisir les classes populaires est sans doute un peu exagérée, et Gérard de Nerval, qui avait entendu prononcer le discours à *Arti et Amicitiæ,* ne manqua pas, dans la *Revue des Deux Mondes,* de reprocher cet excès de pruderie au savant et honorable archiviste d'Amsterdam. Rembrandt était comme tous les vrais grands artistes : il fréquentait le haut et le bas de la société; il était lié avec les principaux en tout genre de sa grande ville d'Amsterdam, peintres, poëtes, savants, politiques, avec tous les gens de *qualité,* quelconques; mais il cherchait aussi et il trouvait *l'homme* dans les classes excentriques de son quartier des Juifs, dans la partie laborieuse ou aventureuse de la population d'Amsterdam; c'était même là qu'il prenait ses types originaux, étranges, quelquefois sauvages. La vie, l'esprit, le courage, la beauté, la tournure pittoresque, ne sont-ils pas partout? — W. B.

(2) Scheltema : *Vieux et Nouveau* (*Oud en Nieuw,* etc.,) etc., t. Ier, p. 154. — S.

lui eût certes pas accordé une place dans son album. Et c'est d'un homme tel que Rembrand, qui pouvait se vanter de posséder l'estime et l'amitié d'un de Decker, d'un Tulp, d'un Six, qu'on a osé dire qu'il cherchait son bonheur dans la fréquentation des gens vulgaires et s'en faisait honneur! Ce reproche, en vérité, n'a pas besoin d'une plus ample réfutation.

Une autre accusation portée contre Rembrand a plus d'apparence de vérité. On l'a accusé de cupidité et d'avarice; cela, du moins, semble s'appuyer sur quelques preuves, lesquelles, pourtant, après un examen impartial, paraîtront bien futiles et sans aucun fondement. Car, enfin, comment peut-on conclure sa cupidité, de ce fait, qu'il aurait avancé la main vers une pièce de monnaie peinte par terre ou ailleurs par ses élèves. Tout homme, même le plus désintéressé, ne pourrait-il être dupe d'un tel artifice? Que dire du trait odieux qu'on lui attribue, d'après lequel il envoyait son fils débiter au-dessous de leur valeur ses estampes, sous le prétexte qu'elles lui avaient été dérobées? et de cet autre trait, — qu'il engagea sa femme à répandre le bruit de sa mort, afin de vendre ses œuvres à un plus haut prix? Quel est le père sensé qui donnerait à son fils un tel ordre? quel est l'époux honnête qui exigerait pareille chose de sa femme? Il est également incroyable que Rembrand, aussi reconnaissable à sa physionomie qu'à son costume particulier, ait assisté, espérant rester inconnu, aux ventes publiques, afin de pousser les enchères sur ses propres ouvrages. On a même attribué à un vil sentiment d'avarice l'habitude qu'il avait de travailler les différentes éditions d'une même planche, quoiqu'il n'eût évidemment d'autre but que d'améliorer ses épreuves et de les perfectionner. Ainsi la calomnie met tout à profit pour atteindre son but honteux; elle transforme le bien en mal et donne comme blâmable ce qui est digne de louanges.

Mais en voilà assez, peut-être trop, sur ces frivoles anecdotes. Veut-on, au contraire, une preuve de la discrétion et du désintéressement de Rembrand? je citerai trois lettres écrites par lui au célèbre Constantijn Huigens. Le prince Frederik Hendrik avait commandé à Rembrand, pour sa collection, deux toiles représentant l'*Ensevelissement* et la *Résurrection* de Jésus-Christ. En envoyant ces deux tableaux à Huigens, secrétaire du prince, Rembrand lui écrit à quel prix il les estime, et ajoute toutefois : « Si le prince trouve que le prix est trop élevé, il est libre de me don-

ner moins, car je m'en rapporte à son jugement et à sa discrétion, et je me contenterai avec reconnaissance de la somme qu'il offrira. » Dans une seconde lettre, Rembrand réclame modestement la somme qui lui est due pour les deux tableaux commandés par le prince, qui en avait fixé le prix non à 2,000 florins, comme Rembrand l'avait espéré, mais seulement à 1,200 florins, sans que l'artiste s'en montre irrité, ni qu'il fasse paraître quelque mécontentement sur le retard du payement. Dans une troisième lettre, il offre poliment à Huigens un tableau de sa main, comme une marque de sa cordiale sympathie; — manière d'agir qui ne s'accorde en rien avec la nature d'un homme cupide.

Cette accusation d'avarice est encore réfutée bien plus puissamment par la situation déplorable dans laquelle la fortune de Rembrand se trouva plus tard. Il paraît étrange, en effet, qu'il soit tombé dans une telle perplexité, lui qui habitait sa propre maison, qui avait l'usufruit des biens laissés par sa femme, et qui devait se procurer, par ses tableaux, par ses gravures et par ses leçons, des revenus considérables. Sandrart estimait que Rembrand touchait annuellement de ses élèves plus de 2,500 florins. En outre, il exécutait de nombreux travaux. Dans les principales galeries de l'Europe, on compte aujourd'hui environ cent cinquante tableaux de Rembrand, sans parler de ceux qu'on rencontre dans les cabinets de princes et de riches. Point de collection de dessins qui puisse se prétendre un peu complète, si elle ne montre au moins quelque production de son crayon. Si l'on considère, de plus, que le nombre de ses gravures monte à trois cent soixante-seize, dont les différents états sont presque innombrables, on sera stupéfait de la force de production d'un génie qui, soutenu par une ardeur à toute épreuve, sut produire dans une vie d'homme tant d'œuvres originales et achevées.

La contradiction qui résulte de l'amoindrissement de ses moyens pécuniaires, combiné avec son assiduité sans exemple au travail, a valu à Rembrand le soupçon de prodigalité et de dissipation. On sait pourtant qu'il vivait d'une manière fort simple et que souvent, étant au travail, il faisait son repas d'un morceau de fromage et de pain ou d'un hareng salé. Il dépensait très-peu, chez lui comme hors de chez lui, et on le voyait rarement dans les lieux de divertissements publics. Aussi, pour expliquer cette énigme, a-t-on trouvé assez admissible la conjecture d'un écrivain

assez récent qui prétend que Rembrand aurait abandonné sa fortune à Manasseh ben Israël et à Ephraïm Bonus pour tenter des expériences d'alchimie (1). Je crois pouvoir repousser cette conjecture comme absurde, vu qu'elle ne s'appuie pas sur la moindre preuve. Il m'est bien démontré que Rembrand a connu ces deux personnages, dont l'un s'est acquis de la réputation dans la théologie, l'autre dans la médecine ; mais rien ne prouve que ces deux estimables Israélites aient pratiqué l'art insensé des alchimistes, ni que Rembrand les ait aidés en cela de sa bourse.

La ruine de Rembrand peut, ce me semble, s'expliquer d'une façon toute naturelle et très-vraisemblable. Après la première moitié du XVIIe siècle, le trésor de l'État, épuisé par la guerre, se trouva dans une situation pitoyable, et le commerce, le nerf du pays, avait également souffert de grands dommages pendant la guerre. C'est ce qui se remarquait surtout à Amsterdam, où, en 1653, il y avait, selon certains écrivains quinze cents, selon d'autres près de trois mille maisons vides. Deux ans plus tard, la Hollande, à cause de ses grandes dépenses et de ses pertes continuelles, se vit obligée à réduire de 5 à 4 pour cent les intérêts de ses créances; les effets de cette réduction se firent sentir encore longtemps après. Il n'est pas douteux que tout cela n'ait exercé une réaction fâcheuse sur les arts, de sorte que les œuvres d'art baissèrent beaucoup en valeur et qu'on ne songea certes guère à en commander de nouvelles comme n'appartenant pas aux besoins essentiels de la vie. Ajoutez que Rembrand, par le second mariage qu'il contracta vraisemblablement vers cette époque, fut forcé, d'après le testament de Saskia Uilenburg, de remettre à son fils Titus tout le montant de la succession maternelle, tandis que son propre bien, évalué, quelques années auparavant, à plus de quarante mille florins, ne produisit, lors de la vente, à cause de la disgrâce du temps, qu'un peu plus du quart de cette somme. Suivant l'inventaire qui en existe encore, il avait rassemblé une nombreuse collection de tableaux, gravures et dessins des principaux maîtres, ainsi que d'armures, d'antiquités et de raretés, dont l'achat lui avait assurément coûté cher. Lorsque tout cela dut être revendu, pour satisfaire aux clauses du testament, la

(1) Smith : *Catalogue raisonné of the works of the most eminent painters*, etc., London, 1836, t. VII, p. XXVII.

vente produisit, sous la pression des circonstances, bien moins que la valeur de ces objets et surtout bien moins qu'ils n'avaient coûté. Si Rembrand eût eu autant de bonheur que Rubens, qui vendit aussi son cabinet de son vivant, il aurait passé le reste de ses jours dans l'abondance.

Le malheur qui frappa Rembrand ne lui ôta ni le courage ni le goût de reprendre et de continuer avec vigueur ses travaux interrompus : plusieurs de ses admirables productions le prouvent (1). Telle est la puissance salutaire de l'art : ainsi que la science, il est un ornement dans la prospérité, un refuge et une consolation dans l'infortune. Cette consolation n'a certes pas fait défaut à Rembrand, lorsqu'il se vit méconnu par la jalousie de ses rivaux et de ses confrères, qui, ne pouvant l'égaler en talent, eurent recours à la malveillance pour amoindrir sa réputation et flétrir son nom de différentes manières : du moins, les accusations calomnieuses lancées contre lui ne paraissent-elles pas avoir eu d'autre fondement; j'ai démontré clairement, je pense, qu'elles sont fausses et nullement méritées.

Si la vertu est la plus belle couronne du vrai mérite, il n'y a point de juste motif pour disputer à Rembrand cette haute distinction. Nous ne voulons pas le priver de cette dernière palme; nous le remettrons en possession de son honneur, que lui ont enlevé audacieusement l'envie et la jalousie, et nous n'hésiterons pas à ajouter à l'admiration pour son talent l'estime et le respect pour sa personne.

IV. Mais ce sont moins les bonnes qualités de l'homme, quelle que soit l'estime que nous leurs accordions, que l'admirable mérite du peintre, que nous rappelons ici solennellement. C'est pourquoi je me suis proposé d'appeler particulièrement l'attention sur ce point. On a demandé souvent auquel de ses maîtres de dessin ou de peinture Rembrand fut surtout redevable de ses progrès rapides et de son heureux développement. Je reconnais volontiers que leur enseignement a eu une influence salutaire sur sa première formation; mais, si Rembrand sut s'élever à un si haut degré dans le monde artistique, il ne le dut, c'est ma conviction, qu'à lui-

(1) Iosi, dans son Catalogue des œuvres de Rembrandt (en hollandais), p. 11, préface, indique les eaux-fortes que fit Rembrand dans l'année de son désastre. — S.

même, à lui seul. Le génie ne se forme pas suivant des préceptes déterminés et ne se laisse pas guider par la contrainte de règles étrangères. Il s'appuie sur ses propres forces, et se choisit lui-même la voie par laquelle, libre et maître de ses mouvements, il marche courageusement en avant. Rembrand n'avait pas reçu d'éducation littéraire, il n'avait pas eu de maîtres célèbres pour lui aplanir la route vers le temple de l'art, et l'artistique Italie ne lui avait pas ouvert ses trésors de peinture et de sculpture. Il ne connaissait que peu de livres et de travaux théoriques sur l'art, mais il avait lu dans le grand livre de la Nature et saisi le vrai sens de ce livre divin. C'est dans ce livre qu'il a étudié les lois éternelles et immuables de la vie et celles de l'action de la lumière sur les objets; et, au moyen d'une observation attentive et d'une conception exacte de ce qui l'entourait, il a appliqué ces lois en maître; son œil perçant pénétrait jusqu'aux arcanes de la nature; jamais peintre n'en a su saisir de plus près l'essence ou ne l'a devinée avec plus de bonheur, pour donner aux productions de l'art l'apparence de la réalité. Il fut donc, plus qu'aucun autre artiste, redevable à lui-même et à ses merveilleuses aptitudes de ce qu'il est devenu, et c'est avec vérité que son panégyriste a proclamé « que Rembrandt ne pouvait être produit que par Rembrandt (1). »

On sait que Rembrand a eu deux manières différentes. La manière la plus détaillée, tirant un peu sur celle que Frans van Mieris a suivie, semble appartenir à la première époque de sa vie; ensuite, jusqu'à ses dernières années, il adopta une touche plus large et plus hardie, par laquelle plusieurs de ses portraits se distinguent. De sa première manière, on peut signaler, au Cabinet royal (musée) de La Haye (*'s Gravenhage*), un fort bel exemplaire, et deux de sa seconde manière au musée du Royaume à Amsterdam (2).

Au musée de La Haye se trouve l'excellente peinture représentant *Siméon au Temple*, au moment où, ayant pris dans ses bras l'enfant Jésus, il entonne le fameux cantique. A côté de Si-

(1) Immerzeel : *Éloge de Rembrandt*, p. 9. — S.

(2) « On peut admirer Rembrandt dans tous les musées de l'Europe, dit Arsène Houssaye, mais c'est à La Haye et à Amsterdam qu'il faut aller saluer son génie. *La Leçon d'anatomie* et *la Ronde de nuit* sont l'expression la plus vive et la plus éloquente de ses deux manières. » — S.

méon, on voit, outre quelques autres personnages, Marie et Joseph, qui tient dans sa main les deux colombes destinées à l'offrande. Au fond, une foule de Juifs sont rassemblés autour du grand-prêtre. Lorsqu'on examine ce tableau, on se sent entièrement transporté en imagination dans le temple de Jérusalem; on prend part à la cérémonie et on s'unit involontairement au chant du vieux Siméon. Cette peinture exquise est datée 1631; le ton en est clair, l'expression noble, et l'exécution délicate (1).

Dans le même genre, mais sur une plus grande échelle, est *la Leçon d'anatomie,* avec figures de grandeur naturelle et vuesjusqu'aux genoux; ce tableau, postérieur d'une année au *Siméon,* représente le célèbre professeur Nikolaas Tulp, donnant à sept élèves une leçon d'anatomie, sur un cadavre étendu devant lui. L'exécution générale en est très-soignée, et la représentation est de la plus haute vérité. Au premier regard jeté sur le cadavre, on se sent saisi d'un frisson et d'un sentiment d'aversion; mais, si l'on considère ensuite le savant Tulp, dont les yeux étincellent de vie et dont les lèvres semblent se remuer, et aussi ses auditeurs, qui, tous, pénétrés de l'importance des explications, écoutent avec une extrême attention les paroles du professeur,—les termes manquent pour louer dignement le talent du peintre qui a su montrer avec tant de vérité la vie à côté de la mort.

Des deux tableaux de Rembrand, dans sa manière plus large, exposés ici, à Amsterdam, au musée du Royaume, l'un, daté 1642, a une renommée toute spéciale. Cette composition est célèbre partout sous le nom de *la Garde de nuit* (*de Nachtwacht*). Nous y voyons une partie d'une compagnie de bourgeois, qui, avec leur capitaine, le chevalier Frans Banning Kok, seigneur de Purmerland et Ilpendam, et leur lieutenant, Willem van Ruitenburg, seigneur de Vlaardingen, s'apprêtent à aller tirer au but. Un des bourgeois armés charge son arquebuse, un autre porte sur son casque une couronne de chêne, tandis que, sur le premier plan, un gamin accourt avec une poudrière. Parmi la multitude qui s'agite, on aperçoit encore une jeune fille en vêtement de fête, portant, attaché à sa ceinture, un coq blanc, destiné probablement au vainqueur. Cette œuvre incomparable a conquis déjà

(1) Le *Siméon* et tous les autres tableaux décrits ci-dessus sont étudiés en détail dans les MUSÉES DE LA HOLLANDE, *Amsterdam et La Haye,* par W. B.

l'admiration universelle, à cause de l'excellente ordonnance, de la force extraordinaire d'exécution, au moyen desquelles le peintre, par des efforts faibles en apparence, a produit l'effet le plus saisissant. C'est à juste titre qu'un juge compétent disait : « La *Ronde de nuit* de Rembrandt est, sans exagération, comme production de l'art, une des merveilles du monde, et le musée d'Amsterdam peut en être fier (1). »

Moins riche de composition que l'autre, le second tableau conservé au musée d'Amsterdam ne le cède en rien au premier pour la puissance de la pratique et pour la vérité; cette œuvre, de l'an 1661, représente une réunion d'essayeurs de draps, appelés aussi *Staalmeesters* (maîtres plombeurs, syndics). Quatre d'entre eux sont assis autour d'une table recouverte d'un tapis rouge, sur laquelle est un livre ouvert; le cinquième se dresse. Derrière eux se tient debout, la tête découverte, un sixième personnage, probablement le servant. Ils semblent délibérer sur des affaires de leur administration, et tous lèvent les yeux avec attention, comme si quelqu'un se montrait à eux inopinément.

Quant au caractère distinctif, il en est de cette peinture comme de toutes celles de Rembrand, on peut mieux le sentir que le décrire. Entrez dans un riche cabinet de tableaux où, parmi un choix de chefs-d'œuvre, se trouve quelque production de son pinceau, involontairement votre regard se portera là, sans que vous puissiez peut-être vous rendre compte vous-même de votre impression.

Rembrand a laissé plusieurs élèves célèbres. Gerard Dou, Ferdinand Bol, Govert Flink et Gerbrand van den Eekhout entre autres ont atteint une hauteur incontestable dans la peinture. Mais, quoique formés à son école et pénétrés de ses idées et de ses principes, ils n'ont pas entièrement saisi et rendu l'originalité particulière au maître, originalité dont la cause semble devoir être cherchée bien moins dans un secret de sa manière de travailler, comme on le prétend ordinairement, que dans un secret de son génie.

De l'avis des connaisseurs habiles, le mérite de Rembrand consiste avant tout dans l'effet frappant, le coloris vigoureux et

(1) Nieuwenhuys : *A Review of the lives and works of the most eminent painters*, p. 9. London, 1834. — S.

l'exécution magistrale. Il avait, comme je le disais tout à l'heure, étudié à fond la nature et observé avec soin l'action de la lumière sur la couleur. Par suite de cette étude, il s'était fait une théorie spéciale de la lumière et des couleurs, laquelle, appliquée avec jugement, le mit en état de reproduire dans ses œuvres ces effets féeriques que plusieurs imitèrent, que personne n'égala. Ses figures ne semblent pas placées sur la toile; elles en ressortent et s'avancent vers nous sous une forme vivante. Plus que personne Rembrand connut l'art de disposer les objets dans le jour le plus frappant, et, sans exagération, de faire parler les couleurs. Il savait habilement saisir l'instant où la nature est le plus pittoresque, et, d'une main légère, reproduire sur la toile ses teintes fraîches. Sa couleur est si belle, que, par là, il égale, s'il ne surpasse, le grand Titien, qu'on a souvent nommé le père du coloris. A cela il joignait une heureuse harmonie de ton et d'arrangement. Son ordonnance est généralement riche, toujours bien méditée. Il s'inquiétait peu du costume, de sorte que, dans ses tableaux, on trouve souvent les costumes de l'Occident et ceux de l'Orient entremêlés ou alliés d'une façon fort bizarre; mais certainement il n'a pas agi ainsi sans l'intention d'en tirer un bon parti dans l'ensemble. On peut alléguer la même excuse, s'il s'est écarté parfois des règles ordinaires du dessin pour suivre à son gré et selon son caprice ses propres inspirations. C'est à cause de sa fidélité à la nature qu'on rencontre quelquefois chez lui des formes moins nobles. Il ne s'efforçait point non plus, selon la tendance de l'école italienne, de poursuivre dans ses tableaux le beau idéal, et il a prouvé que, même sans le mélange de l'idéal, on peut, uniquement par l'expression de la réalité, faire répondre la peinture à sa haute mission. Enfin, sa manière de concevoir et d'exécuter est vraiment supérieure, de sorte qu'il est rare qu'une de ses œuvres, quelque petite, quelque peu importante qu'elle soit, ne réunisse à l'originalité de l'idée la perfection de l'exécution.

Je croirais faire tort au génie de Rembrand si je passais tout à fait sous silence son œuvre gravé; car il n'a pas moins brillé comme graveur à l'eau-forte que comme peintre. La même théorie originale de la lumière et de la couleur qu'il a suivie dans ses peintures, il l'appliqua aussi à l'art de graver. Il peignait, pour ainsi dire, sur le cuivre et savait donner à ses eaux-fortes, aussi

bien qu'à ses peintures, la vigueur et la netteté auxquelles elles doivent leur éclat et un ton velouté. Il semble avoir manié la pointe en se jouant, et pourtant il ne traçait pas une ligne sans intention, pas un trait inutile. Chez lui tout porte les signes d'une conception juste et d'une réflexion profonde. Les bornes de mon plan ne me permettent point de donner de nombreux exemples de son talent de graveur; pourtant je ne puis m'empêcher d'en citer deux. Je choisis avec intention deux sujets tirés de l'histoire sainte, — c'est là que son sentiment s'est exprimé avec le plus de force, — afin de montrer combien il possédait le talent de rendre visibles, d'une manière saisissante, les impressions et situations les plus différentes.

La première de ces eaux-fortes représente *le Christ guérissant les malades*. Le Sauveur est debout, dans une pose très-digne, au milieu d'une foule de malades accourus pour implorer leur guérison de son secours miraculeux. Son bras gauche repose sur une pierre (1), tandis qu'en parlant au peuple il avance la main droite. Les malades sont dépeints d'une façon touchante; leurs visages et leurs corps sont décharnés, leurs yeux sont fatigués, et pourtant on y lit, et toutes leurs attitudes l'indiquent de reste, leur confiance en celui de qui seul ils espèrent encore la guérison et le salut. Au côté droit, on voit plusieurs Juifs, poussés là probablement par la curiosité et par l'espoir d'être témoins d'un miracle.

L'autre gravure n'est pas moins noble de conception. Elle représente *la Mort de Marie*. La Vierge mère est couchée sur le lit où elle va mourir. Le fidèle Joseph, debout, l'entoure de son bras et tâche, au moyen de quelque liqueur spiritueuse, de réveiller en elle la force vitale qui s'éteint. Près de lui, un médecin tient la main de Marie, et calcule avec attention la pulsation du pouls. De l'autre côté du lit est assis un prêtre, un livre ouvert devant lui; il a cessé sa lecture et, de même que le grand-prêtre placé devant lui, il considère Marie avec intérêt. Plus loin, on remarque encore plusieurs femmes pleurant ou priant. Et, tandis

(1) C'est la première intention, dont on voit encore des traces sur les premiers états de l'eau-forte. Mais, par un de ces *repentirs* si fréquents chez Rembrandt, il a redressé ce bras gauche et haussé la main, en un geste de prédication. La figure du Christ, si majestueusement simple, y a gagné du mouvement. — W. B.

que tous entourent le lit, avec l'expression d'une profonde douleur, attendant le dernier soupir de la moribonde, le ciel s'ouvre en haut et un chœur de chérubins descend vers la mère du Seigneur, pour l'emporter dans la région de l'éternité.

Mais quand finirions-nous, si nous voulions indiquer toutes les beautés des œuvres de Rembrand? et comment essaierais-je de suivre ce prodigieux génie dans sa course hardie, dans son vol élevé, moi qui reconnais que sa valeur est bien au-dessus de mes louanges? Désirez-vous un meilleur panégyriste, le Discours du savant Immerzeel vous le fournira; mais le meilleur éloge du talent de l'incomparable Rembrand, vous le trouverez dans ses propres œuvres. Allez devant une de ses peintures magistrales, et, si vous avez quelque sentiment du vrai beau, si une seule étincelle d'un goût pur réchauffe et anime votre cœur, vous reconnaîtrez avec respect que celui qui a exécuté tant de grandes choses mérite l'admiration de ses compatriotes et de l'étranger, et qu'il est digne de l'hommage de la postérité reconnaissante.

V. Il y a dix ans, lors de l'érection du monument élevé à Hadrianus Junius, dans l'église de la capitale de la Zélande, je reçus, de l'Académie des sciences de Middelburg, l'honorable mission de prononcer, le jour de l'inauguration du cénotaphe, le 20 avril 1842, un discours approprié à la circonstance. Je répondis à cette invitation en faisant une courte allocution, où la distinction accordée au célèbre Junius, — qui fut avec Érasme le plus savant Néerlandais de son époque, et que quelques-uns ont appelé la lumière de la Hollande, d'autres, l'ornement de son siècle, — est envisagée par moi non-seulement comme un témoignage de respect pour son mérite littéraire en particulier, mais en même temps pour celui de nos ancêtres en général. Si je fus heureux en cette circonstance de pouvoir rendre hommage à la science, il m'est tout aussi flatteur de me voir confier aujourd'hui une tâche semblable vis-à-vis de l'art, représenté par le grand Rembrand. Quel est donc l'homme aimant sa patrie, qui n'attache le plus haut prix à l'étude de la science comme la condition première et nécessaire de toute civilisation, ou qui ne s'efforce, autant qu'il est en son pouvoir, de favoriser les intérêts de l'art, dont la puissante influence ennoblit et embellit la vie du peuple? Nos pères n'ont peut-être brillé dans aucun des arts plastiques plus que dans la

peinture, et certes personne dans notre pays n'a surpassé le prince de nos artistes, l'immortel Rembrand.

Il peut donc légitimement prétendre à l'honneur qu'on lui a destiné à juste titre ; c'est à bon droit qu'une réunion de véritables protecteurs de l'art a compris que la Hollande, qui a joui pendant deux siècles de l'éclat de la gloire de Rembrand et qui place son nom avec un orgueil national à côté de ceux de Raphaël et de Rubens, lui devait une dernière marque de sa reconnaissance, une preuve durable de sa gratitude (1)...

Dr P. Scheltema.

(Traduit par A. Willems.)

(La seconde partie au prochain numéro.)

(1) Suivent quelques paragraphes relatifs uniquement à la cérémonie de l'inauguration de la statue, et sans intérêt direct pour l'art.

LETTRES A M. PAUL LACROIX

A PROPOS DU RAPPORT

FAIT PAR M. LE COMTE DE LABORDE

A LA COMMISSION DU JURY INTERNATIONAL DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES SUR L'APPLICATION DES ARTS A L'INDUSTRIE (1).

VII

La maison de Dieu, la porte du ciel (2), l'église matérielle, pour répondre dignement à sa destination, devait résumer les attributs de la nature divine (3), les rappeler à l'église spirituelle, qu'elle avait mission de réunir et d'instruire (4), et exposer à celle-ci les dons reçus, les croyances imposées, les vertus nécessaires, le but final de la vie, la punition inséparable du péché. Aussi rien de ce qui constitue l'église, depuis la première pierre des fondations jusqu'aux plus petits accessoires, ne pouvait être laissé au hasard, ou abandonné à l'imagination; rien ne pouvait y

(1) Voir la livraison de novembre 1858.

(2) GENES. 28. « *Terribilis est locus iste : non est hic aliud nisi domus Dei et porta cœli.* »

(3) S. HILDEFONS. liber adnotat. apud Baluz. Miscellan., lib. VI, pag. 15. « *Regnante igitur Deo in cœlo et in terra, cujus regnum est totus mundus, qui ex cœlo constat et terra, cui servit cœlestium, terrestrium et infernorum omnis rei universa substantia; per quem consistit jam illa sine defectu cœlestis patriæ pars beata, ad cujus profectum in electis cotidie natura conscendit humana.* »

(4) Voyez la note 2 de la page 482, vol. VII. DURAND. Ration. divin. offic., lib. 1°, cap. 1, edit. Lugdunen. 1551, fol. 3. « *Notandum est ergo, quod Ecclesiarum alia est corporalis in qua videlicet divina officia celebrantur, alia spiritualis quæ est fidelium collectio, sive populus per ministros convocatus, et in unum congregatus ab eo, qui unanimes habitare facit in domo. Sicut enim corporalis ex congregatis lapidibus construitur : sic et spiritualis ex diversis hominibus congregatur.* » S. AUGUST. epist. 157. « *Sicut appellamus ecclesiam, basilicam qua continetur populus, qui vere appellatur ecclesia, ut nomine ecclesiæ, id est populi qui continetur, significemus locum qui continet,* etc. AMALARIUS, lib. 3, de Eccl. offic. c. 2. — LACTANT. Institut, lib. IV, c. XIV et XV.

exister sans qu'il fût la conséquence d'un principe, la manifestation d'une doctrine, en un mot, sans qu'il exprimât ou concourût à exprimer une idée exacte et consacrée, une unité complexe et évidente.

Afin d'obtenir cette expression, on eut recours *indirectement* :

Aux formes;

Aux nombres;

Directement, à l'exposition par figures et au symbolisme.

Cependant, qu'elle fût directe ou indirecte, l'expression ne devait pas être conventionnelle; elle devait être réelle en ce sens que, procédant toujours d'une science définie, elle s'en appropriât les règles et en adoptât les formules, en sorte que, devenue fixe et précise, quiconque possédait la théorie sût lire dans ses diverses applications comme dans un livre, et démêler à première vue la pensée de l'ordonnateur. On créa ainsi une écriture nouvelle, ayant des lois, ayant une valeur invariable, soit dans chaque signe, soit dans les diverses combinaisons formées par la situation et les rapports de chacun de ces signes.

Chez tous les peuples, depuis les âges les plus reculés, les *formes* et les *nombres* furent liés intimement avec la religion, avec le culte, et liés non arbitrairement, mais nécessairement et par déduction. Le nombre et la forme sont, en effet, inséparables de la matière, laquelle à son tour est inséparable de l'esprit, dont elle n'est que la révélation. Le nombre et la forme sont les principes constitutifs de l'ordre et de l'intelligence; l'ordre et l'intelligence sont l'expression de la Divinité. Retirez des choses créées les nombres ou les formes, tout ne sera plus que confusion et ignorance; les saintes Écritures l'ont dit ouvertement quand elles ont enseigné que : « *Dieu a tout disposé avec mesure, nombre et poids* (1). »

Les Juifs avaient un respect d'autant plus grand pour les nombres et pour les formes, qu'ils les voyaient dans les prescriptions divines, dans les paroles de leurs prophètes et ne parvenaient pas à en découvrir le sens. L'existence d'un sens ne pouvait pas être contestée; ils ne la contestaient point, mais leurs

(1) Sap. XI, 21. « *Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti.* » Boëtius in Arithmetica. « *Omnia quæcunque a primæva rerum Monade constructa fuerunt numerorum ratione formata videntur; hoc enim principale fuit in animo conditoris exemplar, hinc quatuor elementorum congeries mutuata fuit, hinc temporum vices, hinc motus astrorum, cœlique conversio.* »

yeux restaient fermés et sans force pour pénétrer le mystère (1).

Jésus-Christ rapprocha les nombres de la loi nouvelle de ceux de la loi de Moïse (2), indiquant ainsi que tout était figuré dans l'Ancien Testament, et que les nombres et les formes qui s'y rencontrent cachent une signification qu'il fallait étudier et méditer. Les saints Pères obéirent à cette indication descendue de si haut, se livrèrent à l'étude et s'y appliquèrent avec une ardeur excitée par le respect dû aux préceptes du divin Maître, par l'importance des résultats qui découlaient de leurs travaux.

Tertullien, saint Cyprien, Origène, recourent très-souvent à la raison des nombres; saint Augustin, saint Ambroise, parlent le langage des nombres comme si ce langage était familier à leurs contemporains, comme s'ils n'étaient que les échos de leurs prédécesseurs.

Peu à peu les nombres et les formes dominèrent dans les cérémonies de l'Église, et furent employés à exprimer les plus hautes doctrines du dogme. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à compulser les écrivains qui ont traité de la liturgie, on n'a qu'à les entendre dans leurs explications.

« L'unité est le principe, la racine, l'origine de toutes choses; « rien n'existe sans le principe; mais le principe n'a pas de « commencement, il a des subséquents; la MONADE contient donc « le commencement, le principe de tous les nombres; mais elle « n'est contenue par aucun; elle engendre tous les nombres et « n'est point engendrée par eux (3). »

De l'unité dérive la dualité : UN reproduit par UN, manifestation

(1) S. AUGUST. quæst. in Genes. lib. I, quæst. 152. « *In scripturis esse sacratissimos et mysteriorum plenissimos ut quibusdam quos inde nosse potuimus dignissime credimus.* »

(2) S. MATTH. cap. XII, v. 39. « *Sicut enim fuit Jonas in ventri ceti tribus diebus et tribus noctibus, sic erit Filius hominis in corde terræ tribus diebus et tribus noctibus.* »

(3) TRISMEGIST. in Pimandro. « *Unitas omnium principum, radix, atque origo; absque principio vero nihil; initium autem non est principii, sed alterius : Monas ergo principium omnium numerorum continet, a nullo contenta, omnemque gignit numerum, nullo numero genita.* » Dieu est exprimé par l'unité, puisque l'essence de la nature divine est indivise et indivisible, très-simple, idée de toutes les idées, forme de toutes les formes, raison des raisons, source de tous les nombres, c'est-à-dire de toutes les choses créées, car chaque chose a son nombre et sa forme.

du principe, principe lui-même de toutes les multiplications. Dans son rapport avec l'unité, la dualité exprime la séparation. C'est le second terme de la perfection du nombre, lequel, pour être parfait, doit réunir trois termes, le principe qui est, la reproduction qui le fait paraître, la fin qui le complète.

C'est pourquoi trois est un nombre parfait, le premier, le seul complet, celui que l'on peut appeler véritablement *un*.

L'unité, étant par elle-même, n'a ni commencement ni fin; la dualité, étant la répétition de l'unité génératrice, en est séparée quoique procédant d'elle et étant elle; la génération de la troisième unité efface la séparation et, par son interposition, reconstitue l'unité parfaite, composée alors de trois unités, égales en puissance, en nature, en valeur, liées l'une à l'autre, nombre indivisible qui est, qui est par soi-même, qui forme un tout complet par lui-même, un tout limité en lui-même.

« Ces trois nombres n'ont pas besoin des autres; ils sont « indépendants, tandis que les autres sont produits par eux : « on ne peut concevoir quatre sans ajouter un à trois, cinq sans « ajouter deux à trois et ainsi de suite (1). »

Or, ce qui est pour l'unité parfaite du nombre est aussi pour l'unité parfaite de la forme. Le triangle, bien qu'il soit composé de trois lignes et de trois angles, est cependant un tout complet et indivisible. Faites disparaître un des angles, enlevez une des lignes et le triangle n'existe plus. Non-seulement vous détruisez son existence, mais avec ses éléments il vous est impossible de produire une autre figure. Tous les polygones ne peuvent être divisés qu'en triangles et composés que de triangles. Donc, le triangle est l'archétype des formes comme le nombre trois est le producteur, la base des multiplications jusqu'à l'infini.

C'est pourquoi le nombre trois et le triangle, pris comme unités fondamentales et réelles, indiquent, dans toutes les religions, l'Être suprême et parfait (2). C'est pourquoi, chez tous

(1) August. liber de musica, cap. XI et XII passim.

(2) Daniel Ramée. Manuel de l'hist. gén. de l'architecture. 1er vol., pag. 57 et suiv. « Dans les anciennes religions, nous voyons partout la Trinité, le Dieu en « trois personnes. Chez les Indiens, Brahma, Vischnou, Schiwa : le créateur, le « conservateur et le destructeur; chez les bouddhistes, Bouddha, Dharmas et « Sangghas, comme compris dans la révélation, la parole révélée elle-même, « la foule des croyants qui suit cette parole. Chez les Chinois, nous voyons Tao, qui

les peuples, la triplicité divisible des choses a été incontestée jusqu'à devenir proverbiale (1).

Si à trois, unité parfaite, on ajoute une nouvelle unité, on aura quatre; si au triangle, forme parfaite, on ajoute une nouvelle ligne, on aura le carré. Le nombre quatre et le carré sont donc l'émanation de l'unité et de la forme parfaites. L'univers étant l'émanation de Dieu comme le nombre quatre et le carré sont l'émanation du nombre trois et du triangle, si Dieu est in-

« est le premier qui a produit le nombre deux; celui-ci a produit le nombre trois; « ce dernier a créé toutes choses. Chez les Chaldéens, les Babyloniens et les « Phéniciens, la dualité en deux natures, Thaute et Apasson, crée la trinité Aios, « Illinos et Aos. Selon Sanchoniaton, chez les Phéniciens, le chaos engendre le « premier être; sa trinité, Ulomus, Olusoros et Eliun, est la lumière, le feu et « la flamme. Chez les Égyptiens, Ammon-Ra est l'être primordial; la triade est « formée d'Ammon, le mâle et le père, de Mouth, la femelle et la mère, et « de Khons, le fils enfant. Chez les Perses, entre Ormouzd et Ahriman, émanés « de Zérouané Akéréné, nous voyons un être intermédiaire, nommé Mithras par « Plutarque..... La théogonie des Grecs est composée en partie d'éléments « orientaux. La religion de l'île de Samothrace nomme comme trinité Axieros, « Axiokersa et Axiokersos, qui a tout produit. Nous voyons encore la trinité de Zeus, « Pluton et Poseidon, le ciel, la terre et la mer; l'Olympe, la mer et l'enfer. Zeus est « le commencement et la fin; les disciples d'Orphée l'appellaient τελειος. »

(1) Il peut être curieux et utile de connaître ce que le Père Kircher, dans son *Arithmologia Romæ*, 1665. pag. 257, appelle *l'Abacum* Trinitatis rerum omnium.

Trinitas in Deo Archetypa = Pater — Filius — Spiritus Sanctus.
In anima = Intellectus — Memoria — Voluntas.
In gradibus animæ = Vegetativa — Sensitiva — Rationalis.
In intellectibus = Divinus — Angelicus — Humanus.
In sapientia = Divina — Angelica — Humana.
In Intellectualibus = Mens — Intellectus — Ratio.
In Ratiocinio = { maior extremitas / maior propositio } — Minor — Conclusio.
In Eruditione = Conceptus — Vox — Scriptura.
In Mundo = Intellectualis — Cœlestis — Elementaris.
In Sole = Lux — Radius — Calor.
In Circulo = Centrum — Diameter — Circumferentia.
In Magnitudine = { Longitudo — Latitudo — Profunditas. / Linea — Superficies — Corpus. }
In numeris = Linearis — Planus — Solidus.
In hominum positione = Jacere — Stare et Ambulare — Sedere.
In plantis = Arbor — Frutex — Herba.
In Nube = Pluvia — Nix — Grando.
In Arbore = { Folium — Flos — Fructus. / Radix — Truncus — Rami. }

diqué par le nombre trois et par le triangle, l'univers et ce qui se rapporte à la perfection relative de la créature auront pour indicateurs naturels le nombre quatre et le carré. Mais la perfection relative de la créature détruite par le péché, ayant été reconquise par l'incarnation du Christ, par sa passion et par la révélation, le nombre quatre et le carré signifieront aussi la loi nouvelle, soit le retour de la créature à sa perfection relative (1).

Le nombre trois représentant la perfection immédiate ou Dieu, le nombre quatre représentant la perfection médiate ou la créature et le rétablissement de cette perfection par le sacrifice du

(1) Crosnier. *Iconographie chrétienne*, pag. 51. « Quatre n'est pas seulement « le nombre terrestre, il devient par le nouvel *Adam* (Jésus-Christ) le nombre « évangélique. C'est le nombre des fleuves du paradis terrestre, figures mystérieuses « de ces quatre sources divines qui devaient répandre dans le monde les eaux « salutaires de la grâce. La grande nappe liée par les quatre coins, que saint Pierre « aperçut en vision, annonçait que l'Evangile devait être prêché dans toutes « les parties du monde et que tous les hommes étaient appelés à être régénérés par « le Baptême au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. C'est pour cela, « ajoute saint Cyprien, que cette nappe s'abaissa à trois fois différentes. Les quatre « colonnes, placées à l'entrée du tabernacle, désignaient aussi la loi évangélique. » Les Pythagoriciens considéraient le τετρακτὺς comme étant l'expression du Κοσμος, soit le monde ordonné par le nombre et la dimension. Qu'on veuille suivre les explications du Père Kircher, loco cit., pag. 259. « *Nam..... quaternarius primus est corporeus solidusque numerus, producitque vel pyramidem trilateram, vel cubum. Utraque figura diversis modis producitur. Prior sic : Puncta quatuor, sive quatuor unitates in præcedentibus indicatæ, angulorum ipsius capita finiunt. Lineæ sex dirimunt ac dispertiuntur; quatuor superficies eandem operiunt et contegunt; deinde sub ipsis terminis abditum, oculisque impervium corpus existit ex quaternario. Quod si quaternarium sub hisce terminis* 1. 2. 3. 4. *expansum collegeris, habebis* 10, *secundam Monadem et Angelici Mundi radium; denarium si quadres, mox occurret* 100 *tertia Monas animastici Chori exordium; si denique secundam monadem in tertiam id est* 10 *in* 100 *duxeris, exurget cubus sive solidum corpus, omnium, quæ visui patent, sensibilium rerum reconditorium. Hinc quatuor elementorum simplicia corpora quæ quadruplex generum ordo, substantia, quantitas, qualitas, locus comitantur : substantiæ competit generatio et corruptio : quantitati augmentatio et diminutio ; qualitati motus alterationum contrariis insistentium; loco denique latio congruit. Quibus quadruplex rerum ordo, subsistentium inanimatorum, viventium, sensibilium et rationalium fulcitur et conservatur. Atque hæc est Pythagorica illa tetractys, conversos rerum ordines continens, de qua cum fuse in Musurgia nostra universali egerimus, illuc lectorem remittimus.* » L'archéologue chrétien serait impuissant dans ses recherches s'il n'avait pas une connaissance étendue de la science des nombres, spécialement en ce qui concerne la triade et la tétrade, bases principales de toutes les combinaisons.

Christ et par la révélation, le nombre cinq, milieu entre l'unité primordiale et la décade, laquelle, contenant et réunissant en elle toutes les unités, est *l'accomplissement de la perfection même,* exprimera la perfection à moitié, la perfection à un degré inférieur. En conséquence le nombre cinq a été appliqué à la loi ancienne, parce que cette loi, pure figure des biens immenses que la loi nouvelle devait réaliser, simple dépôt des promesses dont l'autre enregistre l'accomplissement, reste à moitié chemin de la perfection et se montre inférieure à l'Évangile comme l'image est inférieure à la réalité (1).

Les adjonctions, les multiplications de ces nombres trois, quatre et cinq, les diverses combinaisons du triangle et du carré, composent le langage symbolique des nombres et des formes. Ajoutez trois à trois, vous aurez six ; ce sera Dieu, se manifestant par ses œuvres, le parfait produisant le parfait. Ajoutez quatre à quatre vous aurez huit, nombre de la résurrection et de la rédemption de l'homme, du retour de l'humanité à sa perfection primitive. Ajoutez quatre, nombre de la créature, à trois, nombre du créateur, vous aurez sept « nombre du Saint-Esprit, qui « procède du Père et du Fils, qui vient sanctifier la créature en « l'unissant au Créateur par les liens de l'amour (2). » Multi-

(1) Cette explication semble confirmée par la parabole des dix Vierges, dont la moitié mérite, par sa sagesse, d'être admise en présence de l'époux, et l'autre moitié, convaincue d'imperfection, en a été repoussée. C'est bien la perfection à moitié, représentée par le nombre cinq. Saint August. passim.

(2) Aucun nombre ne se rencontre plus souvent dans les saintes Écritures que le nombre sept ; dans le Christianisme, aucun nombre ne renferme plus de sens mystérieux et aucun nombre enfin, chez tous les peuples, n'a été plus fréquemment en usage, n'a exprimé plus d'idées philosophiques ou religieuses.

Les Israélites sanctifiaient le septième jour de la semaine, puis la septième année, puis, après ces sept années sept fois répétées, ils fêtaient l'année du grand jubilé. La fête des tabernacles durait sept jours et se célébrait le septième jour du septième mois. L'aspersion devant le propitiatoire, celle devant l'oracle, celle de l'autel avaient lieu sept fois ; les azymes se mangeaient pendant sept jours, et, dans les trois grandes solennités, on sacrifiait sept agneaux Le chandelier d'or était à sept branches et soutenait sept lumières. Le temple fut bâti en sept ans et sa dédicace dura sept jours Nous trouvons aussi les sept épis et les sept vaches du songe de Pharaon, les sept années de service de Jacob, les sept sacrifices pour les amis de Job, les sept ablutions ordonnées à Naaman par Élisée, etc., etc.

Dans la religion chrétienne, les dons du Saint-Esprit sont sept, comme les sacrements sont sept, comme Jésus fit entendre les sept paroles d'amour du haut

pliez trois par trois, vous aurez neuf ou le carré de trois, nombre générateur, nombre angélique, indiquant les ordres des anges, des ministres qui annoncent et exécutent la volonté de Dieu (1). Multipliez quatre par quatre, vous aurez seize, nombre sacré, propagation de l'Évangile; multipliez cinq par cinq, vous aurez vingt-cinq, indication de la synagogue, et ainsi de suite.

Je n'ai pas l'intention de faire un cours de mystagogie des chiffres ni d'entrer dans de plus longs développements. Les indications qui précèdent mettent hors de doute l'existence du symbolisme des nombres et la part immense que le raisonnement lui a faite dans l'expression des idées chrétiennes. C'est tout ce que je voulais obtenir (2). J'ajouterai que cette part s'accrut considéra-

de la croix, et comme il nous a enseigné à adresser sept demandes à Dieu. Les vertus sont sept, trois théologales, quatre cardinales (trois nombre divin, quatre nombre terrestre). Les Apôtres établirent sept Diacres, et saint Jean, dans l'Apocalypse, nous montre à chaque instant le nombre sept : les sept plaies, les sept fioles, les sept églises, la bête aux sept têtes et aux sept diadèmes, etc., etc.

La lyre d'Apollon avait sept cordes, la flûte de Pan sept tuyaux faisant allusion à l'harmonie produite par le mouvement des sept planètes Les Égyptiens reconnaissaient sept puissances primordiales de l'univers et avaient divisé le peuple en sept castes, etc., etc.

(1) Durand, loc. cit., lib. IV, cap 33. « *Ad intelligentiam eorum quæ hic dicuntur notandum est novem esse ordines angelorum, videlicet angeli, archangeli, throni, dominationes, virtutes, principatus, potestates, cherubin et seraphin. Αγγελοι quoque græce dicuntur, nuntii latine, scilicet excelsi et cœlestes : eo quod de cœlis ad annuntiandum et exequendum Domini voluntatem mittuntur.*

(2) Il y a quelques années, l'étude des monuments du Moyen-âge n'existait pas seulement. Les esprits, imbus de la lecture des classiques grecs et romains, professant un culte exclusif pour les arts de ces peuples, flétrissaient du nom de gothique tout édifice sur lequel ne brillaient pas les caractères de l'architecture de l'Égypte, de la Grèce ou de Rome. Cette qualification vouait au mépris toute chose appartenant aux temps qu'on considérait comme barbares, sans songer qu'ils sont l'origine de notre société, la source directe de nos lois, de nos mœurs, de nos arts, de notre industrie. On entourait de soins minutieux les restes les plus insignifiants du paganisme, et on détruisait, on laissait tomber en ruine, on déformait sans remords, même avec complaisance, les conceptions les plus splendides des artistes chrétiens. Il n'est donc pas étonnant que l'archéologie du moyen âge soit encore dans les langes et que les observations nécessaires à éclairer les faits se montrent rares et incomplètes. Des hommes consciencieux, profondément érudits, ont réussi depuis peu à repousser les préventions injustes, et ont posé les principes rudimentaires de l'archéologie du christianisme. Dans mon travail, j'ai profité largement de l'œuvre de mes prédécesseurs. Je suis, une fois de plus, heureux de proclamer que, si je parviens à faire avancer de quelques pas cette science

blement lorsque, en tenant compte de la valeur numérique des lettres des divers alphabets, on eut l'idée de s'en servir, dans les monuments, à la reproduction chiffrée des noms sacrés, « des « expressions de foi, d'espérance, de repentir et d'amour (1). »

L'abbé Devoucoux dans un travail sur la cathédrale d'Autun, travail consciencieux et digne des plus grands éloges, met hors de doute cette application aux plans des églises des noms et des pensées chiffrés. Les dimensions de la largeur totale de la cathédrale d'Autun forment le nom d'Adonaï, 65; celles de la largeur de la grande nef forment le nom de Jéhovah, 26, comme la mesure de la distance qui sépare les arcs doubleaux de la coupole répond à la valeur numérique du nom de Dieu, 31. L'examen d'autres églises a confirmé l'abbé Devoucoux dans ses premières observations, sanctionnées plus tard par des faits pareils apparus à d'autres archéologues, notamment à l'abbé Crosnier qui, dans la longueur et dans la largeur de Saint-Sernin, a découvert le nombre d'expiation et de rémission, 490, et dans l'église de Saint-Gilles, ancienne dépendance de Cluny, une série complète de dimensions et de multiplications qui, par la signification de leur valeur, inscrivent dans le plan des constructions les sujets sculptés dans le portail, chef-d'œuvre d'élégance justement considéré par M. Mérimée comme le nec plus ultrà de l'art byzantin (2).

nouvelle, je le devrai aux études solides de ceux qui ont ouvert la carrière et qui, les premiers, ont posé les problèmes à résoudre.

(1) Le nom d'Adam a la valeur numérique de 46. A. 1 ,, Δ. 4,, A. 1,, M. 40 = 46. La valeur numérique du nom de Jésus est 888. I. 10,, H. 8,, Σ. 200,, O. 70,, Y. 400, Σ. 200 = 888. Celle du nom de Marie est 152 M. 40,, A. 1,, R. 100,, I. 10,, A. 1 = 152. Ces diverses valeurs résultent de celle attribuée aux caractères alphabétiques des Grecs. Les caractères hébreux en avaient d'autres, il est donc évident que si on s'en servait, les résultats en étaient différents. On peut, à première vue, se rendre compte de tout le parti que les architectes devaient tirer de ces combinaisons.

(2) Abbé Crosnier. *Iconographie chrétienne,* pag. 154. « Si nous appliquons « ici le symbolisme des nombres tels que les Pères l'ont développé et si nous suivons « les principes que nous avons émis après eux dans le chapitre IV, nous trouvons, « dans la largeur de chaque travée, 17 pieds, la loi accomplie par la grâce; dans « la largeur des bas côtés 14, l'union de la loi ancienne à la loi nouvelle; dans la « largeur totale de l'édifice 77, les 77 générations qui ont existé depuis Adam jusqu'à « Jésus-Christ; le nombre de la miséricorde et du pardon. Les chapelles absidales « nous offrent encore d'autres symboles; leur nombre septennaire se trouve divisé

Et il ne faudrait pas objecter, que nos mesures n'étant pas en usage aux époques des constructions, ou que l'étalon variant alors dans chaque province et même de ville à ville, nous nous ferions illusion si nous prenions à lire, comme venant de l'architecte, un nom ou une intention tracés par des caractères numériques que nous formerions nous-mêmes, puisque, tels que nous les voyons, ils ne pouvaient pas être et n'étaient pas employés par les constructeurs.

La construction des églises (j'avance dans cette démonstration) avait lieu sous l'influence d'une action unique, laquelle concentrait en elle la conception des édifices de toute la chrétienté, et les soumettait à des règles uniformes. Une unité constante, sinon égale en tous les cas, servait de *mètre* à l'ordonnance des plans et engendrait les proportions des parties et des détails du monument. Il s'agit donc de retrouver la valeur et la forme géométrale ayant servi de *mètre* à un édifice donné, pour avoir la clef de l'alphabet mystique qui y est inscrit. Cette unité, dans un ordre d'idées, variait de dimensions ou de forme suivant l'importance du monument et la pensée qui y dominait; dans un autre ordre, elle était fixe et modelée sur un étalon spécial et invariable.

M. Daniel Ramée a produit et exposé la première de ces vérités; je l'ai trouvée confirmée dans tous les lieux qui ont captivé mon attention, et l'observation me l'a rendue incontestable. Quelques exceptions, s'il en existe, ne sauraient infirmer la règle; elles devraient leur origine aux changements introduits dans les plans sous la pression de circonstances provoquées presque toujours par la durée trop prolongée de la construction. Une influence nouvelle a pu modifier la donnée primitive, soit pour obtenir une plus grande économie ou pour déployer, au contraire, plus de magnificence, soit par sentiment de dévotion et dans le désir de consacrer l'édifice à la manifestation d'un autre sentiment religieux.

« en deux : 4 plus petites qui ne devaient point être éclairées par des fenêtres « et trois plus grandes ayant chacune leurs fenêtres trinitaires; en effet, la terre « indiquée par le nombre 4 était dans les ténèbres, et, si le Sauveur ne fût venu « retracer dans le cœur des hommes l'image de Dieu, ils seraient encore assis « à l'ombre de la mort; les quatre chapelles obscures ont 10 pieds à leur ouverture : « c'est le nombre de la loi de crainte; les chapelles trinitaires en ont 14, union « de la loi de crainte et de la loi d'amour. »

Je laisserai parler M. Ramée. La précision et la concision de ses paroles m'empêchent de les modifier. « Il existait une « unité absolue, écrit-il, dans le plan des monuments, formée « géométriquement de toutes les parties principales et secondaires. « Cette unité semble pouvoir se découvrir dans le nombre des « côtés donnés à la terminaison orientale du chœur; en admettant, « toutefois, que le monument n'ait pas subi de changements « depuis sa fondation. Si, antérieurement au XIIIe siècle, « le chœur est circulaire, il reçoit, à l'extérieur, une forme « polygonale, qui se compose d'autant de côtés que le *nombre* « *type* offre d'unités. Mais, dans la suite, afin qu'il y eût une « parfaite concordance entre le nombre des pans de l'abside et le « nombre contenu dans l'unité, on finit par adopter la terminaison « polygonale pour l'extrémité orientale du chœur. Elle fut alors « toujours formée par des polygones pouvant s'inscrire dans le « cercle, dont le diamètre donne le carré primitif, le type absolu, « dont un des côtés est aussi la mesure de la largeur de la nef. »

« C'est de cette manière que furent créées les diverses « terminaisons du chœur, qui offrent toutes, soit la moitié du « pentagone, soit la moitié de l'hexagone, soit la moitié de « l'heptagone, soit la moitié de l'octogone, etc.....

« Le nombre des côtés de la terminaison du chœur indique « l'unité fondamentale du monument. Si elle a trois pans formés « de l'octogone, le nombre huit domine aussi dans d'autres « parties de l'édifice. Quatre ou huit piliers sont placés de chaque « côté de la nef. La longueur totale de l'église sera de huit unités, « ou la nef seule en aura quatre. La terminaison du chœur du « dôme de Meissen, de Saint-Etienne de Vienne, de l'église « Sainte-Catherine d'Oppenheim, est formée de l'octogone. Si « les trois pans du chœur sont construits de la moitié de « l'hexagone, alors aussi le nombre six domine dans d'autres « parties de l'église. Le Munster de Fribourg en Brisgau en est « un exemple, où l'extérieur du collatéral, composé de douze pans « et d'autant de chapelles, est formé du dodécagone. Si le chœur « a cinq pans, comme à Notre-Dame de Reims, on retrouvera ce « nombre encore ailleurs. Cinq ou dix piliers se verront dans la « nef, comme à Notre-Dame de Rouen, à Notre-Dame de Paris, « au dôme de Magdebourg, à celui d'Ulm et à l'église de « Sainte-Élisabeth de Marbourg. Il y a cinq pans au chevet

« de Notre-Dame de Noyon; il y a aussi cinq chapelles et dix « travées dans la nef. Le chœur de l'église de Saint-Quentin est « terminé à cinq pans; il y a cinq chapelles rayonnantes et « cinq piliers dans la nef. Les cinq pans du chœur du dôme de « Cologne sont formés du dodécagone; les sept pans du collatéral « sur lesquelles s'appuient les chapelles sont également sept « faces du polygone à douze angles, dont les deux derniers, à « l'occident, sont placés sur l'axe de la rangée de colonnes qui « forme les collatéraux. Le chœur d'Amiens est à sept pans. « Sept chapelles rayonnent autour de ce chœur; il y a sept « travées dans la nef. Le chœur de Saint-Pierre, cathédrale de « Beauvais, celui de Notre-Dame de Chartres ont sept pans. Sept « chapelles entourent le collatéral du chevet de la cathédrale de « Beauvais. Il en est de même à Notre-Dame de Chartres, où on « voit sept travées dans la nef (1). »

Le chœur donc contenait la pensée inspiratrice, donnait la signification du monument. Sa forme polygonale disait clairement la valeur du nombre qui avait servi de *mètre,* trois ou six par l'hexagone, trois ou huit par l'octogone, quatre ou dix par le décagone, cinq ou dix par la même figure, cinq ou douze par le dodécagone, sept ou quatorze par le polygone à quatorze pans. Souvent, dans ses applications aux parties, la multiplication était simple et se bornait à un doublement : de trois, on faisait six; de huit, seize, etc. D'autres fois le nombre se multipliait par lui-même. De trois neuf, de cinq vingt-cinq, de six trente-six, de sept quarante-neuf, de huit soixante-quatre, etc. Enfin, ainsi que les exemples présentés par M. Ramée le prouvent, et je pourrais en ajouter beaucoup d'autres, certaines parties essentielles, les chapelles, les travées, etc., reproduisaient seulement le nombre fondamental exprimé par le polygone, et le consacraient de nouveau en le reproduisant (2).

Un fait que tous les écrivains ont remarqué et tenté d'expli-

(1) Daniel Ramée, loc. cit. Vol. II, pag. 311 et suiv.

(2) Outre l'arithmologie déjà citée du Père Kircher, outre le travail de l'abbé Devoucoux sur la cathédrale d'Autun, on peut consulter, pour le symbolisme et la signification des nombres, saint Ambroise dans sa 39e lettre. Saint Augustin. *De lib. arb.* lib. XI, *cap.* 2, 8, 11 et 16. Bonghi (*Petrus*). *Mysticæ numerorum significationes*. Jud. Clichtovei Neoportuens. *De mystica numerorum significatione*. Les ouvrages de ces derniers renferment des explications très-curieuses.

quer, au moyen de suppositions spécieuses, est tout à coup éclairci par les aperçus qui précèdent, et, en s'expliquant et en devenant normal, sert à corroborer ces mêmes aperçus et à en prouver la justesse par la constance de sa répétition.

La construction des églises fut *toujours* commencée par le chœur; celui-ci était la tête qui donnait les proportions des membres; tout devait correspondre; il était la source de l'harmonie générale, l'unité génératrice des diverses multiplications. Le chœur tracé, l'église l'était nécessairement, parce que l'échelle était tracée et la conception de l'ordonnateur fixée et matérialisée ouvertement et irrévocablement. L'ordonnateur pouvait mourir, disparaître, son œuvre n'en souffrait point; son esprit avait parlé, la main du successeur n'avait plus qu'à obéir. Aussi, toutes les fois que les continuateurs ont dû s'affranchir de la règle primitivement imposée, l'œil en est frappé désagréablement, l'unité manque, la symétrie disparaît, et les efforts de la science, les artifices de l'art se montrent impuissants à les reconstituer.

Mais les nombres ne présidaient pas seuls à la conception du plan des églises; les formes y avaient une part, tantôt constitutive, tantôt indicative (1).

M.-C. Marsuzi de Aguirre.

(*La suite prochainement.*)

(1) Quelle que soit l'importance que nous attachions à l'excellent travail de M. Marsuzi, l'abondance des matières nous oblige à remettre au prochain numéro la continuation de cette lettre. (*Note du Rédacteur.*)

DÉCOUVERTE DE DEUX GRAVURES

ANTÉRIEURES A LA *PAIX* DE FINIGUERRA.

Deux estampes, des plus précieuses par les dates qu'elles portent, ont été trouvées, tout récemment, l'une en France, par M. Jules Renouvier, l'autre en Allemagne, par M. Passavant, l'intelligent inspecteur de l'Institut des Beaux-Arts de Francfort-sur-Mein. Ces découvertes intéressantes et inespérées ont, pour l'histoire de l'*impression* de la gravure en taille-douce, une importance telle, qu'elles ne peuvent, ce nous semble, être assez connues; c'est pourquoi nous croyons faire chose utile en les consignant dans les colonnes de la *Revue universelle des Arts*, afin de leur donner la plus grande publicité possible.

Il est acquis pour tous, depuis des années, et les iconophiles savent que la plus ancienne *épreuve* connue, provenant d'un travail exécuté au burin sur métal, est celle que Maso Finiguerra doit avoir, très-probablement, imprimée lui-même sur la célèbre *Paix* qu'il grava en 1452, et qu'il niella ensuite pour l'église de Saint-Jean de Florence. Depuis l'heureuse trouvaille de cette épreuve, faite par l'abbé Zani, en 1797, parmi les estampes des maîtres anonymes du xve siècle du Cabinet de Paris, aucune autre impression — d'une gravure sur métal — et ayant date certaine, antérieure à 1452, n'avait été retrouvée.

Les découvertes nouvelles de MM. Renouvier et Passavant doivent donc, par les faits qu'elles révèlent, modifier les notions que nous possédons concernant l'histoire de l'*art de tirer des épreuves de la gravure au burin sur métal.* Si nous insistons sur ces termes, c'est qu'il ne peut être question ici de la gravure proprement dite, — qui a existé de tout temps et partout, — mais uniquement de l'origine des premières estampes au burin, obtenues par un procédé quelconque.

La plus importante de ces découvertes est, sans contredit, celle qui est due à M. Jules Renouvier, de Montpellier. Elle consiste en une série de sept pièces qui, fort probablement, n'est

qu'une faible partie d'une suite plus nombreuse de la Passion du Christ. Une de ces estampes curieuses, la Flagellation, porte le précieux millésime MCCCCXLVI! Ce millésime est d'autant plus intéressant pour l'histoire des arts, qu'il donne à l'Allemagne une antériorité de six années sur la date de l'épreuve sur papier de la Paix de Maso Finiguerra, citée plus haut.

M. Renouvier a inséré dans les *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier* une excellente notice sur sa précieuse trouvaille, et dont, fort heureusement, un certain nombre d'exemplaires, provenant d'un tirage spécial, a été consacré au public. Cette notice renferme une très-bonne reproduction photographique de la feuille datée, de manière que tous les iconophiles peuvent la juger *de visu*. Nous regrettons cependant, et d'autres, sans doute, regretteront avec nous, que M. Renouvier n'ait pas cru devoir reproduire par la photographie les sept pièces de sa suite d'estampes. Une seule de ces gravures est datée, il est vrai, mais les six autres, par la raison toute simple qu'elles appartiennent à la même série, acquièrent toutes, quoique muettes, un égal intérêt, et leur ensemble devient quasi une nécessité pour les apprécier sainement : réunion qui, d'ailleurs, donnerait une bien plus grande valeur encore à l'importance que nous devons attacher à ces modestes et fugitifs incunables, jalons inappréciables pour l'étude de l'histoire des arts.

Quant à la date, dont voici le fac-simile :

il ne peut y avoir aucun doute, ce nous semble, au sujet de son authenticité, même malgré la forme quelque peu hétéroclite de la lettre numérale X, forme inusitée, nous le croyons, pour désigner ce chiffre. Nous avons eu l'idée, tout d'abord, que c'était là le signe abréviatif du conjonctif latin « *et*, » que, parfois, l'on rencontre écrit ainsi ; de manière qu'il faudrait, en ce cas, lire : M.CCCC et LVI? Mais nous n'insistons nullement sur ce point d'interrogation, qui ne peut et ne doit avoir qu'une valeur relative ; nous préférons, et de beaucoup, à moins d'une démonstration contraire, nous rallier franchement à la date énoncée. Nous voudrions pouvoir engager M. Renouvier, ou son éditeur, à publier photographiquement les sept pièces de cette suite d'estampes, lui

promettant d'avance un succès non douteux, auprès de tous les amis de l'iconographie.

« Nos estampes, » écrit M. Renouvier, dans sa savante notice, dont nous nous permettons d'extraire quelques membres de phrases, « sont au-dessus de l'imagerie routinière; elles sont « l'ouvrage d'un novateur assez hardi en gravure » (nous avouons humblement ne point comprendre en quoi peut consister cette innovation), « d'un dessinateur qui ne manque ni de vivacité ni « de finesse; il y a assez d'esprit et d'observation dans les phy- « sionomies et les costumes pour nous apprendre son pays; il « y a, enfin, dans ses qualités et aussi dans ses défauts, assez « d'intérêt esthétique pour fournir un point de comparaison de « plus dans l'étude du dessin gothique...

« Les figures de la Passion de 1446 ont des formes courtes, « des têtes grosses et inégales, des attitudes mouvementées et « mal campées, des expressions grimacières. A ces traits on peut « déjà reconnaître l'école allemande... »

Oui, ces gravures sont incontestablement tudesques : style, types et burin, tout l'indique, et, comme le suppose M. Renouvier, elles doivent leur origine à la province du Rhin et sortent de l'école de Cologne, à laquelle elles tiennent par leur carctère esthétique.

« Notre maître de 1446, » continue M. Renouvier, « a aussi « dans le maniement du burin une façon caractéristique de son « temps, ce sont les hachures à petites pointes cunéiformes; du « reste, il est le plus élémentaire des graveurs dans la distribu- « tion des ombres, qu'il ne fait servir qu'à marquer quelques « plis et quelques trous de terrain... »

Cette sobriété dans l'indication des tailles est un signe distinctif d'un certain nombre d'estampes du xve siècle; signe qui n'est pas toujours l'indice de la médiocrité de l'artiste, mais qui accuse, le plus souvent, l'incertitude et l'inexpérience du graveur. Et puis, ce travail sobre et particulier a presque toujours sa raison d'être; car, ne l'oublions point, la plupart de ces gravures, soit en tailles de bois, soit au burin, étaient destinées, originairement, a être coloriées à l'aquarelle, ou peintes à la gouache, selon l'occurrence; de façon que, bien loin d'être utile, l'indication trop forte des ombres devenait nuisible à l'enlumineur, qui, très-souvent, couvrait le tout de tons opaques; le peintre n'avait

donc besoin d'autre guide, pour la gouache surtout, que d'un tracé linéaire imitant les dessins à la plume des miniaturistes. Mais d'autres estampes de ce xve siècle, ayant plus d'attrait et de charme à la vue, furent autrement exécutées et dans un but différent. Elles devaient pouvoir se passer de l'assistance du pinceau, se suffire à elles-mêmes, par leurs qualités natives, et circuler avec succès parmi les populations, à l'état d'épreuve simplement; aussi y voyons-nous, presque toujours, un travail de burin plus soigné, plus fini, et souvent d'une délicatesse extrême; les ombres, nulles pour ainsi dire dans les estampes destinées à être coloriées, sont, au contraire, dans celles-ci, très-importantes, admirablement modelées, et rendues, parfois, jusqu'aux plus petits détails. Créées ainsi, ces gravures pouvaient lutter avec avantage contre les plus belles grisailles des manuscrits. Ce doit être là, si nous ne nous trompons, une des causes d'où provient la différence sensible qui existe entre les procédés d'exécution d'un si grand nombre d'estampes d'une seule et même période. Il ne peut y avoir, ce nous semble, aucun doute à l'égard de ces deux catégories d'images et de leurs destinations diverses. On doit donc tenir compte de ce fait, afin de ne point confondre des gravures informes et quasi au simple trait, de la fin du xve siècle et d'une époque plus récente, avec ces productions humbles et naïves, qui, témoins irrécusables du passé, nous viennent balbutier les premiers mots de l'histoire si peu connue de cette grande et sublime découverte, l'imprimerie!

Vers la fin de son opuscule, le savant iconophile dit encore : « En composant des scènes dramatiques, notre dessinateur s'est « efforcé d'y mettre beaucoup d'expression. Il a réussi tant bien « que mal à faire des figures affligées ou rieuses, bonnes ou ré- « barbatives; mais il n'a su y apporter ni esprit ni sentiment, et « dans toutes il paraît toujours près de tomber dans la charge : « c'est la tendance la plus instinctive de l'école à laquelle il ap- « partient. Les traits qui saisissent d'abord comme point de dé- « marcation dans le style des ouvrages d'art, entre les provinces « des Pays-Bas, placées sous la domination du duc de Bourgogne « Philippe le Bon, et l'Allemagne, où règne l'empereur, chiche « et jovial, du nom de Frédéric III, c'est d'un côté l'élégance et « l'élévation, de l'autre la malice et la trivialité... »

Nous acceptons volontiers, franchement et sans arrière-pensée,

le jugement que M. Renouvier porte sur le mérite artistique de l'école des Pays-Bas; mais le spirituel critique n'est-il point par trop sévère envers l'art d'outre-Rhin? Nous le croyons. Si les défauts signalés ici peuvent, en partie, être reprochés aux œuvres d'art des écoles de quelques-unes des provinces de l'Empire germanique, ne s'en trouve-t-il pas aussi, par contre, plusieurs qui possèdent des qualités très-supérieures? qualités qui ne doivent céder à celles d'aucune autre école, de quelque pays que ce soit? La réponse affirmative à cette dernière question ne peut être douteuse. Une de ces anciennes écoles de l'Allemagne, qui brille d'un certain éclat par ses belles qualités et qui n'est pas encore suffisamment connue, est celle d'Augsbourg, la plus remarquable peut-être d'entre elles toutes? Nous ne connaissons aucun livre de la seconde moitié du xve siècle, si ce n'est le *Speculum humanæ salvationis*, dont les gravures en tailles de bois puissent être comparées à celles qui ornent la plupart des impressions typographiques de Gunther Zayner, de Reutlingen, publiées à Augsbourg entre les années 1468 et 1475. De tous ces incunables, celui qui renferme les figures les plus parfaites est sans contredit le Rodericus, *Spiegel des menschlichen Lebens*, Augsbourg, Guntherus Zayner, 1475, in-fol. La valeur artistique de ces vignettes l'emporte de beaucoup, selon nous, sur toutes les publications analogues de la même époque. M. Renouvier est juge trop impartial et critique trop judicieux pour contester le fait.

Nous transcrivons ici, dans l'intérêt de l'iconographie, d'après la notice de M. Renouvier, la description des sept pièces de sa Passion : elle aidera peut-être à faire découvrir d'autres feuilles de cette précieuse suite d'estampes.

« I. *Jésus priant au jardin de Gethsémani.* — Trois apôtres « assis sommeillent derrière Jésus agenouillé à droite, auquel « l'ange apporte le calice, du haut d'un rocher. On voit derrière « le treillis du jardin un arbre aux branches dépouillées et quel- « ques maisons de Jérusalem.

« II. *Jésus attaché à la colonne.* — Deux soldats lèvent les ver- « ges des deux côtés du Christ; un troisième, sur le devant, est « armé d'un martinet; le quatrième, accroupi à gauche, relie ses « verges. Sur une frise de feuillages, au-dessus des arcs de l'in- « térieur soutenu par des colonnes, se lit l'inscription en chiffres

« romains MCCCCXLVI, dont la netteté ne permet pas la moin-
« dre incertitude.

« III. *Jésus couronné d'épines.* — Deux soldats placés derrière
« le trône tressent la couronne autour de la tête du Christ, deux
« autres soldats sur le devant le bafouent, un cinquième à gau-
« che lui présente la palme, un pharisien se montre à travers une
« porte du fond à droite. L'intérieur est, comme dans la pièce pré-
« cédente, voûté et fenestré, ayant au lieu de frise feuillagée une
« galerie de rosaces avec tourelles aux angles.

« IV. *Jésus allant au Calvaire.* — Un soldat à pesante armure
« entraîne le Christ à droite, le Cyrénaïque soutient la croix,
« et cinq soldats le suivent. La Vierge, Madeleine et saint Jean
« paraissent derrière : deux enfants jouent sur le devant. On
« voit dans le fond une porte et plusieurs édifices de Jérusalem.

« V. *Jésus attaché à la croix.* — Trois soldats enfoncent les
« clous, un quatrième lie les pieds du Christ avec une corde; un
« nain sonne du cornet au milieu de la scène, et six têtes de
« soldats paraissent derrière un pli de terrain.

« VI. *Jésus sur les genoux de la Vierge,* — entre les deux saintes
« Marie, saint Jean et Joseph d'Arimathie qui s'agenouille à
« droite, son bonnet fourré à la main. Derrière le bois de la
« croix, on aperçoit un dôme et quelques bouquets d'arbres.

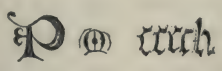
« VII. *Jésus mis au tombeau.* — On voit ici cinq saintes femmes;
« saint Jean qui cherche à consoler la Vierge; Joseph d'Arima-
« thie, remarquable par les patins qui lui servent de chaussure,
« et deux vieillards qui aident à placer le corps du Christ.

« Elles sont gravées au burin, entre des traits carrés de 103
« millimètres de hauteur sur 80 millimètres de largeur, et im-
« primées sur du papier de coton, à travers lequel on voit un
« filigramme formé de trois cercles accolés et surmontés d'une
« tige. »

La seconde et non moins précieuse découverte est celle que M. Passavant a fait connaître par un article fort judicieux, inséré dans les *Archiv für die zeichnenden Künste.* Leipzig : Rudolph Weigel, 1858. Quatrième année, liv. Ier et IIe.

Cette estampe, quoique de cinq années moins ancienne que la Passion de 1446, a pourtant une tout aussi grande et véritable valeur historique : plus importante par sa dimension, par son

beau style et son burin, elle porte encore, outre sa date, un monogramme parfaitement formé. En voici un fac-simile :



Ce monogramme est, si nous ne sommes en erreur, le plus reculé en date qui ait été trouvé sur des estampes, et, sous ce rapport, il ne manque pas d'un certain intérêt pour l'histoire; il est composé de deux lettres : P et F; la première représente fort probablement l'initiale du nom de l'artiste, et la seconde pourrait bien n'être que le *Fecit* ou le *Faciebat?* Qui sait si ce nom, inconnu maintenant, ne nous sera point révélé un jour! Espérons.

M. Passavant a décrit soigneusement — *e con amore* — cette gravure remarquable, dans la revue allemande citée plus haut; nous donnons ici un résumé de cet écrit, ainsi que l'opinion de l'éminent critique de Francfort sur cette production rarissime :

« La gravure représente la Vierge immaculée. Marie, debout « sur le croissant, est vue de face, elle incline la tête un peu vers « la gauche et est entourée d'une gloire flamboyante. Elle tient « sur le bras droit l'enfant Jésus nu, et de la main gauche elle lui « présente un petit encrier. L'enfant Jésus est occupé à écrire « sur une banderole. La sainte Vierge porte une couronne élevée, « ornée de pigeons, de roses et de feuillages. Sa longue cheve- « lure lui couvre l'épaule gauche, et son vaste manteau, orné de « riches bordures, tombe vers la droite amplement drapé. Dans « chacun des coins de la feuille se trouvent, sur des nuages, trois « petits anges habillés et tenant des banderoles couvertes d'in- « scriptions en caractères gothiques, en l'honneur de la sainte « Vierge : MATER REGIS ANGELORUM — PRO SALUTE FIDELIUM — FUNDE « PRECES AD D... (La fin de cette troisième inscription et toute « la quatrième manquent sur notre épreuve, ainsi que l'un des « trois anges du haut à gauche. La feuille est néanmoins com- « plétement conservée). Vers le bas, à gauche, se trouve sur fond « blanc le P, et à droite la date MCCCCLI.

« La hauteur de la feuille est de 7 pouces, la largeur, forte- « ment rognée, est de 5 pouces une ligne, mesure de Paris.

« L'auteur de cette gravure » — nous dit M. Passavant — « s'y montre artiste distingué de son temps et pourrait apparte-

« nir à l'école de la Haute Allemagne (*oberdeutschen Schule*). Cela « ne paraît pas seulement ressortir, en général, de sa manière de « représenter et de traiter son sujet, mais cela se confirme encore « par l'emploi du rouge et du vert que nous trouvons tout à fait « semblables sur de vieilles gravures en bois de Tegernsee (1) et « du haut Rhin. » (La teinte de ces couleurs, s'il n'y avait point d'autre indice, ne prouverait absolument rien en faveur de l'origine de l'estampe, car l'épreuve pourrait avoir été enluminée partout ailleurs qu'au lieu de sa naissance.) « La manière de repré- « senter le sujet a quelque chose de digne, d'attrayant même. Le « dessin de l'enfant nu trahit une observation soignée de la nature, « et les mains de Marie sont d'une forme délicate, belle et fémi- « nine. L'ample manteau est bien disposé et maintenu en « grandes et belles masses. Les contours sont fermes, mais gra- « vés avec délicatesse ; les ombres, peu larges dans les étoffes, « sont souvent finement croisées. Les têtes, au contraire, ainsi « que les parties nues, ne sont point ombrées. L'écriture gothique « sur les banderoles est fine, belle et régulière; l'impression est « d'un bon noir. Toutes ces qualités réunies donnent à penser « que notre gravure est l'œuvre d'un peintre et non d'un orfévre; « chez les orfévres on remarque d'ordinaire une manière plus rude « de traiter la gravure. » (Pourquoi donc? les orfévres étaient presque toujours, à cette époque, peintres, graveurs et orfévres à la fois.)

On ne peut guère, à l'égard de cette estampe de la Vierge, pas plus qu'à l'égard de la Passion de 1446, sérieusement émettre le moindre doute, quelque plausible qu'il puisse être, au sujet de son origine : elle est bien positivement allemande, et — pour autant que nous puissions la juger d'après une copie — elle appartient par son noble et beau style à l'école de Bavière, —ou d'Augsbourg?

Cette rareté insigne fait partie de la riche collection d'estampes de M. T. O. Weigel, à Leipzig, une des plus importantes collections particulières de toute l'Allemagne, et peut-être de l'Europe entière. — M. Rudolph Weigel, l'éditeur, a joint à l'article de M. Passavant une copie *fac-simile,* de la grandeur de l'estampe originale. — Mais, franchement, quel intérêt peut avoir aux yeux

(1) Vers l'extrémité méridionale du royaume de Bavière. C'est le chef-lieu d'une seigneurie de ce nom.

de l'iconophile étranger et consciencieux la *copie* d'une relique pareille, quelque parfaite, d'ailleurs, que puisse être cette copie? en comparaison surtout du puissant intérêt qu'aurait une bonne photographie, qui, seule de toutes les reproductions connues, peut nous représenter l'objet même. Ce n'était donc pas une copie, mais une épreuve photographique qu'il eût fallu donner; car il s'agissait de pouvoir juger avec pleine connaissance de cause une œuvre de la plus haute importance pour l'histoire des arts. Nous espérons que l'heureux possesseur de ce trésor unique voudra satisfaire aux désirs de tous ceux qui s'occupent de travaux d'art, en leur fournissant cette photographie dans une des prochaines livraisons des *Archiv für die zeichnenden Künste*.

Voici encore quelques remarques intéressantes que nous copions d'après l'article de M. Passavant. Mais nous ne pouvons, malgré toute la déférence que nous avons pour ce critique habile, nous ranger à son sentiment, lorsque nous le voyons conclure définitivement en adjugeant à la nation allemande *l'invention* de la gravure au burin! Nous nous permettons, plus loin, de contester quelque peu cette prétention de l'Allemagne.

« Jusque dans les derniers temps, la gravure sur cuivre, la plus « ancienne, munie d'une date, que l'on connût, était celle d'un « alphabet en figures, portant la date de 1464 et trouvé par moi.» (M. Passavant semble ne point tenir compte de l'épreuve de la Paix de Finiguerra; ne l'admettrait-il pas?) « Tout à coup et en « même temps, nous éprouvons le plaisir de découvrir des gra- « vures allemandes bien plus anciennes et munies de date. Cela « prouve d'une manière irréfragable ce fait, toujours maintenu « par les critiques allemands, mais souvent contesté à l'étranger, « que la découverte de la gravure sur cuivre (*sic*) appartient à « l'Allemagne. On a découvert non-seulement notre gravure de « 1451, mais une plus ancienne encore, de 1446. » — Le critique mentionne ici la Passion de 1446, de M. Renouvier, puis il continue ainsi : — « Comparées à la gravure du Maître P « de 1451, elles sont d'un travail beaucoup plus grossier, très- « matériel dans la manière de traiter, et approchant souvent de « la caricature dans les caractères. Il est singulier que la gravure « des Maîtres de 1464, probablement bien plus jeunes, n'a pas « seulement un caractère tout aussi ancien, mais est encore bien « plus dure dans les contours, et aussi, par contre, plus noble en

« général dans les motifs. Sous ce rapport, le Maître de 1451 se « montre bien plus distingué, même grandiose, dans sa gravure « de la sainte Vierge, où la noblesse de la pose, jointe à un cer- « tain sentiment du beau, le rapproche beaucoup de l'école alle- « mande antérieure, où l'on s'attachait particulièrement à une « manière idéale de représenter le sujet. Ceci donne une valeur « plus grande à cette gravure, déjà si précieuse pour l'histoire « de l'art par son ancienneté. »

Voilà donc encore deux authentiques et vénérables monuments de la chalcographie primitive exhumés de l'oubli, et qui, heureusement, vont enrichir les annales des arts; munis l'un et l'autre de dates, les plus anciennes qu'on ait trouvées jusqu'à ce jour sur des estampes, tous deux appartenant à l'Allemagne par les types, le style et leur caractère esthétique. Mais du fait, irréfragable nous le reconnaissons, de l'existence de ces estampes, résulte-t-il, comme le dit M. Passavant, et comme d'autres critiques allemands le soutiendront peut-être, que l'invention de la gravure sur *cuivre* est de naissance germanique? Aucunement! Ce fait ne prouve et ne peut prouver qu'une seule chose : l'ancienneté et la pratique de cette branche de l'art en Allemagne, et nullement, on en conviendra, une origine nationale. Car, de ce qu'en ce moment nous ne connaissons des plus anciens monuments datés que ceux dont il est ici question, doit-il donc s'ensuivre nécessairement qu'il n'en existe point d'autres? Non, évidemment non! Cachés aujourd'hui, ces monuments peuvent surgir demain, et par leur présence venir atténuer la valeur historique de ceux d'hier, lesquels, à leur tour peut-être, seront primés par d'autres plus vénérables encore. N'avons-nous pas vu l'Italie rester pendant plus d'un demi-siècle en possession de l'honneur de cette invention, par l'épreuve sur papier de la Paix de Finiguerra? et ne vient-elle pas, malgré le récit spécieux de Vasari, d'en être dépossédée par les récentes et dernières trouvailles? — Plus sage serait, croyons-nous, de ne conclure actuellement en faveur d'aucun pays, quel qu'il soit, et d'attendre, pour juger en dernier ressort, des découvertes ultérieures qui peuvent venir dérouter toutes nos prévisions prématurées.

De l'origine de l'impression qui nous occupe, il n'en est point, d'ailleurs, comme de l'impression typographique, dont les traces peuvent être suivies pas à pas, pour ainsi dire, dès

les premiers et divers essais tentés par l'immortel Gutenberg, et surtout depuis son association à Strasbourg, en 1436, pour l'exploitation de sa découverte, jusqu'au moment où, à Mayence, en 1450, il divulgua le secret de son œuvre divin par l'impression de la Bible!

Afin de témoigner envers tous de notre entière et complète impartialité, nous terminerons en disant ceci : à l'Allemagne est dû le premier livre xylographique : *l'Apocalypse de saint Jean* (1); à l'Allemagne revient, indubitablement, l'*invention* de la typographie, par Gutenberg (2); et, enfin, à l'Allemagne appartiennent les plus anciennes estampes gravées au burin, munies de dates certaines, dues aux récentes découvertes de MM. Renouvier et Passavant. — N'est-ce point là un lot assez beau et passablement enviable? et ne suffit-il donc pas pour patiemment attendre avant de se prononcer? Qui sait! l'avenir est si riche en promesses!

Nous espérons faire connaître très-prochainement dans cette *Revue,* si rien ne vient y mettre obstacle, une autre gravure au burin, d'un puissant et légitime intérêt iconographique. C'est une production infiniment remarquable par le sujet, une Cour d'amour, qui s'y trouve représenté; le style, le dessin, ainsi que le travail technique, démontrent, cette fois, et à ne pouvoir se méprendre, un artiste très-éminent de l'ancienne école de Belgique; si nous devons la juger d'après les costumes des personnages, notre estampe doit remonter et appartenir, bien certainement, au second tiers du xve siècle. Malgré la conviction intime que nous avons de l'ancienneté de la gravure que nous annonçons, nous n'aurons garde, certes, de revendiquer en faveur de notre pays, à son sujet, l'honneur d'avoir été le berceau de l'impression en taille-douce, sachant d'avance que

(1) C'est l'édition que Heinecken mentionne, dans son *Idée générale d'une collection complette d'estampes,* comme étant la quatrième, mais qui, en réalité, est la première, et restituée comme telle, avec raison, par *Samuel Leigh Sotheby,* dans le magnifique ouvrage anglais intitulé : *Principia Typographica.* — Cet incunable précieux date probablement de la fin du xive siècle, ou du commencement du xve (1380-1420). Un jour viendra, sans doute, où des documents contemporains viendront accuser et son âge et sa nationalité.

(2) Aucuns seront d'une opinion contraire? — pourquoi non? les systèmes les moins rationnels n'ont-ils pas leurs illuminés?

nous ne pourrions fournir aucune preuve *positive* qui puisse venir appuyer notre prétention intempestive. D'ailleurs, pour être digne et grande, l'histoire n'a que faire de toutes ces puérilités d'amour-propre national.

C. De Brou.

AMEUBLEMENT DU ROY

POUR SON GRAND APPARTEMENT DE VERSAILLES.

Voici un précieux document pour l'histoire de la tapisserie et de la broderie en France. L'original de ce morceau se trouve à la bibliothèque de l'Arsenal, Hist., n° 363. C'est un petit volume in-4°, sur vélin, écrit avec un admirable talent calligraphique, orné d'un frontispice en or et en couleurs, et relié en maroquin rouge avec des chiffres aux quatre coins des plats du volume. Il existe plusieurs copies anciennes de cette description, qui paraît avoir été rédigée par le nommé de Soucy, sans doute peintre ou dessinateur, à qui le roi (Louis XIV?) avait confié le soin de faire exécuter cet ameublement, après la mort du frère de cet artiste, « quoique ces ouvrages ne fussent pas de sa profession. » Le Triomphe de Vénus était le sujet principal de cet ameublement, lequel demanda douze ans de travail et coûta des sommes énormes. Le savant M. Lacordaire, directeur de la manufacture des Gobelins, nous apprendra sans doute, dans l'histoire de cet établissement, qu'il prépare avec tant de recherches, quel était ce de Soucy, que nous n'avons rencontré nulle part, et quel a été le sort de l'ameublement du grand appartement du roi à Versailles.

P. L.

Les Sciences et les Beaux-Arts ne sont jamais plus florissants et plus cultivez que dans le temps des Heros. Les grandes Actions ne subsistant qu'au moment qu'elles sont faites, il n'y a que ceux qui en sont témoins qui peuvent en parler. Elles ont donc besoin du secours des Sciences et des Arts illustres, pour estre conservées à la Postérité, comme de glorieux sujets d'admiration et des modeles achevez, sur lesquels on doit se regler et se conduire. Et d'ailleurs les Sçavans et les Artisans ont besoin de ces grandes actions, pour en faire la matiere brillante de leurs veilles, et les grands sujets de leurs ouvrages.

Nous voyons encore par nôtre experience, que quand la Nature produit ces Hommes miraculeux et extraordinaires, pour le bonheur de leur

Siecle ; elle leur donne une sublimité de genie, avec des connoissances si épurées et une penetration si juste et si droite, que leur inclination et leur choix n'est jamais dans l'erreur. Aussi la marque la plus certaine du merite d'un homme est quand il a le bonheur d'estre honoré de leur estime et de leurs emplois.

Ils sont donc portez naturellement aux belles choses, et ce penchant, joint aux recompenses qu'ils proposent, aide les habiles ouvriers a se faire connoistre, a se distinguer du commun des autres hommes, et a perfectionner leurs ouvrages en les exposant aux vastes lumieres de ces grands Genies, dont la delicatesse et le bon goust ne souffre rien qui n'ait cette Grace, qu'ils connoissent si parfaitement, qui nous touche et que nous ne pouvons exprimer.

Tant que la Grece a eu des Heros elle a possedé ces Graces, et tous les grands Ouvrages qu'elle a produit en ont eu le Caractere et la Majesté.

Les Romains les ont imitées tant qu'ils ont pû : et l'on peut dire qu'elles auroient esté invincibles, si l'extréme achevement et cette merveilleuse perfection que l'on cherche avec tant de travail, n'avoit esté reservée au Regne glorieux d'un Heros qui surpasse tous ceux qui l'ont precedé.

C'est cette delicatesse de goust, ce jugement vif et solide, cette sublimité d'ame de nostre incomparable Monarque, c'est enfin cette source profonde de vives lumieres, qui se repandant sur ses Ministres, les fait agir avec tant de bonheur et tant de succez, et qui se communiquant par ces canaux au reste de ses sujets, suivant qu'ils en sont plus ou moins capables, et que les employs differens qu'ils exercent en ont besoin, met aujourd'huy la France si fort au dessus des autres Nations pour entreprendre les plus grands Ouvrages et leur donner cette perfection inimitable de grace, de beauté et de galanterie. C'est ce qui fera que dans les Temps à venir les ouvriers viendront en France pour apprendre sur les Modeles que cet heureux Regne laisse à la Posterité, comme les Romains alloient autresfois chez les Grecs, et comme jusqu'icy on a esté chez les Romains.

Ce sont aussi les recompenses utiles et honorables que la Liberalité et la Magnificence de ce grand Roy verse si abondamment sur les Artisans, qui les excitent avec émulation à faire tous les jours des découvertes dans les Arts, qui n'avoient jamais esté imaginées. Sa bonté même est si extraordinaire que bien qu'il soit engagé par la solidité de son Jugement à témoigner hautement la satisfaction qu'il a des Ouvrages de ceux qui ont le mieux reussy, il dit encore du bien des efforts des foibles, et les anime, par cette maniere honneste, à redoubler leur travail et leurs soins pour se perfectionner.

Enfin son choix est si juste, qu'Il ne se trompe jamais a prescrire des choses proportionnées à la portée des sujets qu'il employe, et il ne cesse point d'occuper ceux qu'il en a jugé capables, et qui entrent le mieux dans ce bon goust, qui est le principe de perfection.

Ce sont de ces marques de bonté et de faveur que le sieur Delobel a continuellement receues de Sa Majesté. Les recompenses ont suivy de si prés l'honneur de ses Commandemens, et Elle a marqué si souvent qu'Elle estoit contente de ses Ouvrages, qu'il s'est crû obligé autant par reconnoissance que par devoir, d'employer ce qu'il avoit receu des Liberalitez d'un si grand Roy, engager son propre bien et celuy de ses amis, pour en entreprendre quelqu'un qui pût luy plaire.

Il y estoit encore trop fortement engagé par l'honneur qu'il a plû au Roy de luy faire, en le choisissant pour continuer de grands Ouvrages commencez à Versailles et que la mort de son Frere avoit laissé imparfaits. Quoy que ces ouvrages ne fussent point de sa profession, qu'il ne s'en fut jamais meslé, Sa Majesté trouva plus à propos de se confier à luy pour les conduire, qu'à ceux du Mêtier. Il a fait tous ses efforts pour tâcher de répondre à ce choix qui luy étoit si glorieux par de nouveaux desseins de sa façon qu'il a fait executer pour l'embellissement des dehors de ce superbe Palais ; et il oze dire aprés l'approbation qu'il en a eu de Sa Majesté, que ses efforts n'ont pas esté tout à fait vains.

Tous ces motifs estoient trop pressans pour le laisser en repos, il étoit dans une trop grande impatience de signaler ce zele violent par un Ouvrage de son fait qui fut d'une invention riche et d'une Manufacture toute extraordinaire. Il ne s'est pour cela rien prescrit que de grand, puisqu'il a entrepris de faire un Ameublement qui fut digne d'estre mis dans la plus belle, la plus superbe, et la plus delicieuse Maison du monde. On peut même le flatter d'avoir reussy puisque quand on voit ce magnifique Ouvrage, on ne sait ce que l'on doit le plus admirer, ou la hardiesse de l'entreprise à cause de la depense et des ouvriers qu'il a employez ; ou la beauté de l'Art et de la Manufacture qui est inconcevable ; ou la longue perseverance qu'il a fallu pour un travail de plus de douze années ; dont la continuation n'a point esté interrompue, quelques grands employs qu'il ait eu pendant ce temps.

Il est pourtant obligé d'avoüer avec verité que la reussite de ce qu'il entreprenoit, dependant de cette maniere de perfectionner delicieuse et surprenante, il n'a commencé de la connoistre que depuis qu'il a eu l'honneur de travailler pour Sa Majesté ; qu'il est entierement redevable à ses Ordres particuliers d'une infinité de belles lumieres et de fines

decouvertes qu'il a faites, toutes les fois que ce grand Monarque, en luy prescrivant ses intentions, luy marquoit avec une facilité étonnante et une intelligence admirable, jusqu'aux plus petites delicatesses qui donnent aux beaux Ouvrages cette grace touchante et cet air merveilleux, qu'enfin ce n'est pas tant une nouveauté qu'il presente à sa Majesté, qu'une restitution qu'il luy fait et qu'il ne se considere que comme l'instrument dont l'Ouvrier se sert quand il travaille.

Il a donc bien seu que pour plaire au plus grand et au plus spirituel Prince du Monde cet Ameublement devoit estre grand et magnifique, qu'il devoit estre conduit avec beaucoup d'esprit, avec un grand ordre et avec une juste disposition ; qu'il falloit éviter ce que toutes les Relations les plus recentes nous disent assez, que les Ameublemens des Princes du Levant sont à la verité chargez d'or, d'argent et de pierreries ; mais aussi que cet Esprit n'y est point, que tout y est confus et sans arrangement, par l'ignorance du Dessein et du bon Goust.

Il a bien seu encore, que pour executer avec succez, tous les beaux Arts s'entreprêtoient la main. Sur ces principes, il s'est acquis une grande quantité de connoissances qui luy estoient necessaires ; il a pris dans la Peinture la beauté du Dessein, l'ordre et la place de chaque chose ; dans la Sculpture la solidité et le relief, et dans l'Orfevrie la richesse et l'éclat des Métaux. Et il a trouvé par cet artificieux mélange, le secret de tromper agreablement les yeux, en faisant prendre pour Cizelure ce qui est pure Broderie ; comme cela estoit necessaire, et de la bienseance pour un Ameublement, puisque tout ce qui le compose doit estre d'étoffe et travaillé à l'éguille.

Le triomphe de Venus est le sujet de tout cet Ameublement ; les Tableaux et les Reliefs qui en font les Ornemens expriment la force de ses charmes et les Plaisirs répandus sur tout l'Ouvrage, sous la figure de petits Amours habillez diversement marquent assez quelle est la douceur de son Empire : et pour montrer le souverain pouvoir qu'elle exerce avec son Fils sur les autres Dieux, on y a mêlé plusieurs trophées des armes des plus grands Dieux.

Pour bien exprimer toutes ces choses, on a employé tout ce que la Broderie peut fournir de grand et de delicat, d'ingenieux et de nouveau, de riche et de magnifique. On y a épargné tant qu'on a pu la soye pour éviter le papillottement des couleurs, pour conserver l'union et pour ne pas tomber dans le petit ou ce qu'on appelle Colifichet, afin de donner à ce Meuble un air de grandeur, de majesté et de pompe.

On les a encore épargnées pour laisser toute la place aux métaux, et

si l'on s'est servy en quelques endroits de la vivacité de ses couleurs, afin de relever celle des fleurs et des Tableaux, elles sont menagées avec tant d'art, qu'elles augmentent encore la beauté de l'or et de l'argent qui est presque la seule matiere de cette superbe Broderie.

Mais l'or sur un fonds d'or n'auroit rien produit d'agréable, et se seroit indubitablement brouillé si l'Ouvrier n'avoit trouvé le secret d'une étoffe d'or trait et luisante comme une glace, qui sert de fonds aux Ornemens qui sont elevez dessus en relief, qui faisant des teintes et des couleurs differentes de Métaux les détache et fait que cela imite tres bien ce que nous appellons or bruny et or mat. Et ce qui est encore de particulier c'est que ce fonds par son luisant, produit de petits Reflets sur les contours des ornements qui fait ainsy une beauté d'union tres delicieuse à la vue.

Ce n'étoit pourtant pas encore assez de ce secret pour faire une Broderie extraordinaire : ce n'étoit pas assez de la tirer de cette maniere platte que l'on faisoit autresfois, et qui n'osoit pour ainsy dire s'élever. Il falloit quelque chose de plus merveilleux et de plus grand, qui estant joint au reste de l'Ouvrage le rendit également admirable et surprenant.

C'est cette Ronde-bosse que l'Ouvrier a si heureusement trouvée, et dont il est venu à bout avec tant de succez, ou la Figure brodée de tous côtez se tire entierement du fonds et est toute en saillie. L'Ouvrage d'or qui la couvre est si industrieusement fait a l'éguille, qu'il semble que ce n'est qu'un seul fil. Et l'on ne peut concevoir par où cette Manufacture commence, n'y par où elle finit.

Mais ce qu'il y a de plus admirable, c'est que cette Broderie conserve tous les airs de teste, marque les plus petits enfoncement des muscles et des chairs, et prononce aussi exactement tous les traits et les contours, que si c'étoit de la Cizelure où de la Sculpture.

Afin qu'il ne manquast rien à l'ordre et à l'arrangement de toutes les choses qui entrent dans l'achevement de cet ouvrage, l'ouvrier a eu soin de marquer judicieusement les endroits où l'on mettra des Pierreries : comme dans les coiffures des femmes et les ornemens des Amours, les places ou les Perles doivent entrer. Et l'on peut dire que quand on y aura fait cet enrichissement, ce Meuble merveilleux n'aura plus de prix.

Il faut presentement décendre dans le détail de ce superbe Ameublement, et puisque le Lit en fait la plus noble partie, et celle qui attire d'abord les yeux, c'est par luy qu'il faut commencer.

Quoy que ce lit soit d'une hauteur et d'une largeur toute extraordinaire, et presque du double des autres, neantmoins étant mis en place, il

conserve toutes ses proportions justes et fait à la vue une figure aussi agréable que le spectacle en est pompeux et magnifique.

Les Cantonnieres et les Bonnes graces sont comme six Montans qui ferment les coins du Lit; une grande Campane composée de consoles les finit par en bas, elle est ornée d'un petit buste d'or au milieu, et accompagnée de festons et de leurs pendans de plusieurs fleurs d'or liées ensemble et tout à jour. Au dessus du chef de cette Campane et sur cette rare étoffe de trait dont on a parlé qui est luisante et qui fait le fonds de ces Montans, est posé un piedestal en forme de trépied porté sur des pieds de biches appuyé de deux consoles d'où sortent plusieurs Reinceaux d'ornement tres exquis d'or mat, semez de fleurs de point d'Espagne, des petits Amours, sous des habits de plaisirs ou folastrent parmy ces Reinceaux, ou jouent de plusieurs sortes d'instrumens. On y admire encore des Corbeilles d'or et d'argent remplies de fleurs de même métal de Philagramme et de point d'Espagne, rehaussées par des soyes au naturel de petits pavillons nouez avec des guirlandes de fleurs aussi de point d'Espagne.

Tous ces ornemens qui ne s'elevent qu'un peu plus que le bas relief, auroient esté trop uniformes depuis le haut jusqu'au bas, si l'Ouvrier n'avoit eu l'adresse de rompre cette trop grande égalité par des morceaux tous de relief. Il a donc enrichy les milieux de ces Montans d'un Grouppe de Ronde-bosse composé d'un Amour aussi grand que Nature, qui supporte d'une main une riche Medaille, et de l'autre tient des tiges de Lis d'or et d'argent. L'attitude de cet Amour est tout en l'air, la figure d'or, les drapperies volantes d'argent a fleurs d'or et r'attachées avec des escharpes de fleurs d'or et d'argent de point d'Espagne, rehaussées au naturel. La Medaille est d'argent dans laquelle on voit une teste en bas relief, d'or, de profil, qui represente d'un costé un Mars desarmé et de l'autre une Vénus dont la coiffure est aussi élegante qu'elle est industrieusement travaillée. Les cheveux de toutes ces figures sont si bien maniez et si legers qu'il semble que ce soit la Nature même. Ces médailles sont enfermées dans des pretieuses bordures d'or mat, ornées d'oves et moulures de relief; de grands trophées des armes des principaux Dieux accompagnent les deux costez et le haut est enrichy d'une teste de Mercure d'or et de relief. Une petite campane d'un travail tres delicat a consoles d'argent de Philagramme avec des festons d'or de point d'Espagne en fait le pourtour, et est a la place des molets.

Trois grandes frises ornées de leurs frontons servent de pantes. Le fonds est encore de cette étoffe de trait et d'or bruny ; des Reinceaux d'or-

nements d'or mat en font le relief comme dans les Cantonnieres. Des corbeilles d'argent de Philagramme pleines de fleurs de point d'Espagne, et couvertes de petits pavillons en relevent beaucoup la beauté. Et pour garder icy la même économie, on a rompu le milieu de ces ornemens par un grand morceau de relief. Aux deux costez d'un grand cartouche d'or mat à rouleaux tres agréablement tournez, il y a deux amours de Ronde-bosse qui luy servent de support. La drapperie est d'argent à fleurs d'or retroussée avec des escharpes de fleurs de point d'Espagne rehaussées sur le Metal au naturel. Ces amours répandent des fleurs sur une Venus d'or qui est dans le milieu du cartouche. Elle est toute de Ronde-bosse, assise et de front dans une attitude noble et majestueuse. Une riche drapperie d'argent tres gratieusement jettée et qui forme de tres beaux plis, luy couvre une partie du corps : sa coiffure est merveilleuse, son air tres agréable, et les extremitez sont faites avec beaucoup d'art ; le Ciel qui est derriere la Figure est d'un luisant glacé et la Terrasse d'or mat. Le Fronton qui s'élève au dessus est composé de deux doubles consoles à rouleaux et feuillages de relief, desquelles sortent de grands trophées de plusieurs armes des Dieux sur lesquelles celles de l'Amour paroissent victorieuses. Une teste d'une Grace d'or et de relief est au dessus de ces Trophées. Ses ornemens de teste sont enrichis de perles et de pierreries. Elle est enfin couronnée de fleurs d'or et d'argent de point d'Espagne ou les Lis ont tout l'avantage. Une petite Campane double comme celle des cantonnieres fait le pourtour du haut et des deux costez de la pante. Le bas est garny d'une grande Campane si riche et si bien entendue que c'est un des beaux endroits de tout cet ouvrage. Et pour relever le Triomphe de Vénus, on l'a ornée de bustes de jeunes Heros et de jeunes Heroïnes qui ont aimé, tous d'or et de relief.

Quatre grands Termes d'or de Ronde-bosse sont mis aux extremitez des pantes et sur les angles du Lit; dont les figures depuis les épaules se forment en gaisnes, et finissent en feuillages, le bas de la gaisne retroussant agreablement les bouts des Campanes. Par leurs coiffures différentes on reconnoist Hebé, déesse de la Jeunesse, couronnée de fleurs, la déesse des jeux par un ornement de teste tres galant : Bacchus par des pampres et des raisins, et un Dieu de plaisirs par une de ces cappelines dont on se sert dans les Ballèts.

Ces quatre Termes servent de supports à quatre grands Vases d'or ornez de gaudrons, moûlures et feuillages de differens metaux ombragez par de grands boucquets de plumes de trait nuancez d'or et d'argent ; les costes des plumes enrichies de belles fleurs de point d'Espagne et de Phila-

gramme. Ces bouquets produisent en abondance au lieu d'Aigrettes, des tiges de Lis d'or, les fleurs d'argent, dont le pied est couronné d'autres petites fleurs de point d'Espagne.

Les Rideaux sont faits d'une tres pretieuse étoffe passée, et à deux endroits toute de broderie de feuillages, de Reinceaux et de grotesques de plusieurs couleurs relevez d'or et d'argent sur un fonds de Mosaïque d'or. Plusieurs cartouches en bas relief taillées differemment d'or mat et d'une excellente Broderie sur un fonds de trait en font la bordure : dans les uns on voit de petits Amours de relief sous les habits de plaisirs, et dans les autres des Corbeilles de fleurs de point d'Espagne; de gros glans d'or garnissent les coins, et une campane à consoles d'argent et festons d'or, en font le pourtour.

Voila les beautez que le dehors de ce superbe spectacle étale aux yeux autant qu'on a pu le décrire, mais on va trouver dans le dedans des charmes nouveaux et des Graces toutes singulieres.

Comme le dedans d'un Lit est toujours d'une étoffe plus legere que celle qui fait le dehors, c'est pour cela que l'ouvrier s'est un peu plus servy icy de la beauté de la soye, et de l'agréable diversité de ses couleurs, et qu'il a mis par une prévoyance qui marque une grande entente dans ce qu'il fait, tous les ornemens qui sont coloriés sur un fonds d'or mat, mais d'une maniere pourtant que le dedans, quoy que plus délicat et plus galant, ne soit pas moins riche n'y moins superbe que le reste, en meslant et rehaussant la soye par les metaux, et qu'il y ait toûjours cette belle union et ce bel accord du tout ensemble, qui est le véritable caractere des ouvrages excellens.

Le Dossier est un grand Rideau de relief, semé de fleurs en Broderie relevées de Point d'Espagne bordé d'une Crespine de fleurs d'or, d'ou pendent plusieurs fleurettes de mesme ouvrage pour faire la frange. Il est retroussé et noué par festons d'une maniere fort galante avec des guirlandes de fleurs au naturel toutes de relief et rehaussées d'or et d'argent, dont les pendans attachez avec de gros neuds de point d'Espagne, suspendent de chaque costé deux petits Cartouches d'or qui enferment des tableaux de coloris, qui representent le souverain pouvoir de Venus sur tout l'Univers. Sa puissance dans le Ciel, par un Jupiter charmé de la beauté de Ganimede; la Terre dans le Printemps que des Amours embelissent et couvrent de fleurs montre qu'elle n'a point de beauté que celle que l'Amour luy donne ; Venus portée en Triomphe par des Dauphins, et par des Tritons, fait voir son Empire sur la mer : et celuy qu'elle exerce dans les enfers par un Pluton qui enleve Proserpine.

Ce Rideau est ainsi retroussé pour découvrir un grand morceau d'ornemens d'une beauté incomparable composé de Consoles a feuillages d'or, d'ou sortent des testes de Dauphins qui portent sur un Piedestal en maniere de tapis deux Cassolettes d'argent, dont la fumée est traittée à l'aiguille avec beaucoup d'art. Le reste est embelly de tres beaux reinceaux meslez de festons de fleurs rehaussées d'or et d'argent, et au dessus d'un globe d'argent chargé de trois fleurs de Lis d'or. Deux harpies de relief qui se jettent en saillie des deux côtez, dont les corps sont d'Amour et qui finissent depuis la ceinture en feuillages et reinceaux, arc-bouttent un morceau d'architecture qui soûtient quatre petits Termes d'or avec leurs Chapitéaux à rouleaux, d'où pendent des guirlandes de fleurs peintes avec des soyes au naturel et rehaussées d'or et d'argent, elles viennent se croiser par des neuds de point d'Espagne sur les gaisnes, entre lesquelles il y a des trophées d'armes des Dieux.

Ces quatre termes supportent un autre morceau d'architecture fait en corniche, qui dans le milieu s'élève en ceintre orné de feuillages, de cornes d'abondance, et de trophées d'armes des grandes divinitez pour faire place a un petit Pavillon d'une étoffe dont la délicatesse et la richesse, le travail et les ornemens ne se peuvent exprimer. L'ouvrier y a marqué les places pour enchâsser les Pierreries avec tant de choix que celles qu'il y a déja mises ont un éclat et un brillant merveilleux. Deux petits amours relevent le Rideau de ce Pavillon et font voir un grand Tableau peint à l'éguille et d'un fort beau coloris, et afin qu'il convint au sujet, on y a representé dans un Paisage fort delicieux et sur un lit de fleurs, l'Amour endormy, et des Nimphes qui profitant de son sommeil pour se vanger des peines qu'il leur a fait souffrir, rompent ses flèches et couppent les plumes de ses aisles. Il semble que ce petit Dieu, quoy qu'il ait les yeux fermez, se mocque par un souris agreable de leur empressement, et se promette d'en avoir bien tost la revanche. Tout ce magnifique dossier est enfermé dans une bordure d'un entrelas d'argent trait percé par des fleurons d'or de Point d'Espagne, et bordée d'autres cordons et d'une Campane qui fait le pourtour.

La courte-pointe conserve encore toutes les beautez et toutes les delicatesses que nous avons marquées dans le dossier. Devers le milieu s'éleve sur un piedestal un buste d'or de Venus, presqu'aussi grand que Nature, tout de relief et d'une beauté admirable, l'air de cette teste est riant et tout plein d'agrémens. La drapperie d'argent et la coiffure ornée d'une guirlande de fleurs d'argent de Point d'Espagne; deux grandes boucles de cheveux, cordonnées de Perles, décendent des deux côtez de

sa coiffure et se viennent joindre sur sa gorge par un gros nœud de Pierreries.

Au dessus de ce buste, deux Amours appuyez sur des Consoles, soûtiennent un magnifique Cartouche qui sert de bordure à un tableau au naturel, qui represente Venus couchée sur un lit, et Mars charmé de sa beauté que des Amours deshabillent. Le reste de cette merveilleuse courtepointe est remply de feuillages enrichis de cornes d'abondance, d'urnes antiques, d'oiseaux, de festons, de trophées d'armes, liées avec des cordons d'or, enfilez de plusieurs billettes d'argent en forme de fleurons, et tant d'autres riches ornemens que tout cela joint ensemble fait à la vue une diversité de couleurs très excellente à cause des metaux qui font les rehauts et qui se meslent partout dans les tissus de soyes. Une bordure pareille à celle du Dossier en fait le pourtour.

Les soûbassemens de la courte-pointe sont de même entente que les dehors du Lit; l'ouvrier ayant mis au milieu de plusieurs ornemens d'or mat en bas relief appliquez sur un fonds d'or bruny, un Tableau où est représentée la Déesse des Jeux, assise sur plusieurs Instruments de musique. Elle a une cimballe à la main, et auprès d'elle un petit Amour qui lui présente son masque. La Bordure de ce Tableau est en Cartouche et de relief. Deux Plaisirs sont aux deux costez, dont l'un represente la Symphonie et l'autre la Dance. Au dessus est posé une Corbeille magnifique, remplie de fleurs par deux Amours d'or et tout de relief. Une bordure à Campanes en fait le pourtour, et le bas est orné d'une autre Campane composée de Lis et d'autres fleurs de Point d'Espagne.

Au dessous de tout cela, est une autre grande campane d'or extremement riche, qui sert de soubassement au Lit, ornée à ses deux bouts de gros Glans d'or en bouquets, faits de plusieurs fleurs de Point d'Espagne liées ensemble.

Enfin, l'Ouvrier a mis dans le Plafons, qui est comme le couronnement de tout cet Ouvrage, tout ce que les agrémens et la noble entente peuvent faire de plus surprenant et de plus magnifique. Ce plafons est quarré, enrichi sur un fonds d'or mat de plusieurs ornemens tout de relief, et de différentes couleurs sans que l'on ait épargné l'or et l'argent qui entrent dans le tissu des soyes et qui les rehaussent extrémement. On y voit un meslange merveilleux et tres bien concerté, de Trophées, de Guirlandes, de Fleurs, de Cornes d'abondance, de Vases et d'Urnes antiques d'une figure tres exquise et tout de relief : des Cartouches d'or remplis d'Amours ornent les milieux, et sont entre les angles du plafonds. Ce quarré laisse un vuide octogone qui fait un enfoncement à pans. On a adoucy la vive

areste par une moûlure de feuilles entrelassées. A chaque face des pans sont deux Consoles joignant un Piedestal, sur lequel est un Tapis qui supporte des Bustes d'or et de relief, representant des Dieux et des Déesses ; les testes de ces dernieres fort superbement coiffées et ornées de queues de paon si brillantes qu'on ne peut pas mieux en imiter les riches couleurs. Leurs drapperies sont d'argent.

Entre chaque buste il y a des Trophées composez des armes des Dieux, ou des sceptres ornez de fleurs de Lis se meslent, et au dessus une guirlande de fleurs au naturel est rattachée à festons dans chaque angle : et le haut terminé par une grande bordure sur laquelle est un ornement de feuillages d'or. Dans le Tableau qu'elle renferme on voit une Venus d'or de Ronde-bosse, sortant du bain, dans une attitude toute noble. Une drapperie d'argent semée de fleurs d'or, orne merveilleusement cette figure. Le Ciel qui est d'or glacé paroist si pur et si serein, les Graces, sous la figure de trois amours qui luy jettent des fleurs, si legeres et si bien en l'air, le magnifique Palais qui luy fait fonds d'une structure si admirable, la terrasse d'or mat si bien cizelée, et l'eau si claire et si naturelle, que ce Tableau joint au reste du plafonds est le plus riche et le plus superbe morceau de tout ce Lit. Les pantes du dedans contribuent encore à sa beauté, puisqu'on y admire, dans les milieux et sur un fonds de trait, un grand Cartouche, tout de relief, dont les vuides sont remplis par des fleurs d'or et d'argent. Il enferme une riche médaille, et des deux costez, des Amours d'or de Ronde-bosse dont la draperie est d'argent attachent au pourtour du fonds de grands festons de fleurs de soyes rehaussées d'or et d'argent, et une Campane d'une Broderie tres pretieuse fait l'ornement d'en bas.

Il sembleroit que le reste de l'Ameublement ne pourroit jamais répondre a ce prodigieux assemblage de beautez que l'on vient de remarquer ; mais on voit avec surprise que le Genie de l'Ouvrier s'est toûjours également soûtenu et qu'il ne s'est point lassé de fournir de nouveaux enrichissemens, sans sortir du même caractère, car les fauteuils et les sieges qui accompagnent les deux costez du Lit, sont dans le mesme goust, soit pour la Broderie aussy superbe par sa richesse que surprenante par ses reliefs ; soit pour la forme qui est toute extraordinaire, et qui a tellement de l'air et de la grandeur du Throsne, qu'on connoist bien qu'ils sont destinez pour soûtenir la Majesté du plus grand des Roys.

La tenture de Tapisseries est aussi somptueuse et aussi excellente; afin que l'œil, de quelque côté qu'il se tourne, soit toûjours charmé, et que l'Ame soit remplie de ce ravissement que la grandeur des objets magnifiques fait naistre.

Les sujets qui y sont traittez, contribuent tous au triomphe de Venus, ou en sont les suittes. On a représenté dans un des Tableaux sa naissance, et cette Déesse est soutenue sur les eaux de la Mer par des Nymphes et par les Zephirs. Quantité de petits Amours qui sont en l'air, répandent sur elle des fleurs.

Venus dans un autre tableau nous montre par son exemple et par la passion qu'elle a pour Adonis, qu'on gagne la victoire en se laissant vaincre, et que ce n'est pas assez de charmer tout le monde, mais qu'il faut aussi aimer à son tour.

Le troisième nous marque, par la défaite de Diane, la plus severe et la plus scrupuleuse de toutes les Deitez, que Venus est toute puissante, puisque cette Déesse qui se pique si fort d'exactitude et de retenue, ne peut pas s'empescher de venir prendre des baisers sur les lèvres d'Endimion couché entre les bras du Sommeil.

Cette Naissance de la Mere des Graces répand la joye dans tout l'Univers, et Bacchus, qui a toûjours esté de ses amis et dont les delicieuses liqueurs sont si favorables aux plaisirs des amans, prend le soin, avec ceux de sa suite, d'en solemniser la feste sur la Terre. C'est ce qu'une Baccanale, peinte dans le quatriesme Tableau, nous exprime.

Dans le cinquiesme, une Fontaine et un Fleuve à l'écart, et dans un Paisage tres agreable, s'entretiennent par leur murmure des merveilles que Venus va produire dans le monde, et transportez de joye, donnent aux herbes et aux fleurs qui naissent en abondance sur leurs bords, un teint de fraischeur merveilleux.

Cette intelligence et cet accord de toute la Nature, produit dans un autre sujet le Repos, la Paix, l'Abondance et la Félicité, qui triomphent avec Venus, et qui sont conduites dans un char par des Amours.

Mais si c'est dans le temps de la Paix que Venus triomphe avec plus de pouvoir et de charmes, on peut dire qu'elle doit aujourd'huy tous ces avantages à la Gloire de nostre Victorieux Monarque puisque c'est par cette Gloire, si funeste à nos Ennemis, que nous goûtons dans un grand repos, les douceurs de la Paix qu'il a imposée à la Terre. C'est pour cela que l'Ouvrier a crû qu'il pouvait faire entrer dans une des Pieces des plus considerables de cette Tenture, la Gloire de la France dans le Triomphe accompagnée d'une foûle de Heros. Tous ces tableaux sont tres savamment peints à l'éguille et touchés avec de tres vives couleurs ; toutes les soyes des Terrasses, Paisages, Feuillages et Drapperies sont rehaussées et ambouties d'or et d'argent et maniées avec autant d'accord, que si c'étoit avec le Peinceau.

C'est encore dans les enrichissemens des Bordures qui les enferment, que le sieur Delobel ne s'est point démenty, tous ces ornemens estant aussi beaux et aussi choisis que ceux qui embellissent les autres parties de cet Ameublement, et qu'il a disposez sur un fonds de mat à mosaiques de Grotesques, de reinceaux, de feuillages, de flambeaux, de carquois de flèches; les reliefs de metaux, et enfin executez avec beaucoup de tendresse, afin que les ornemens de cette admirable Broderie de Ronde-bosse qu'il a appliquez dessus, se détachent entierement de ce fonds.

Au milieu du haut, et dans un grand Cartouche d'or à rouleaux, on a mis un Globe d'argent chargé de trois fleurs de Lis d'or, et couronné d'une Couronne impérialle. Les vuides de ce Cartouche sont remplis de grandes fleurs et de trophées d'armes, qui aussi bien qu'un petit Tableau en bas relief, orné de deux cornes d'Amalthée, qui est au dessous, ont rapport au sujet qui est traitté dans chaque Piece. Deux grands Amours de Ronde-bosse servent de supports aux Armes de sa Majesté et attachent de grands festons aux rouleaux du Cartouche, qui de la vont joindre dans les coins de la Bordure des Consoles qui soutiennent des Bustes d'or et de Ronde-bosse.

Il se fait de grandes cheutes de Festons des deux côtez de la Bordure qui suspendent par des neuds de Broderie, des Trophées composez de carquois et de flèches : et des Médailles enfermées dans leurs Bordures ornées par les deux costez de deux autres cheutes de festons, et soûtenues par un amour de Ronde-bosse qui tient un faisseau de Lis de Point d'Espagne et de Philagramme. Des Oiseaux dont le Plumage est d'or, se meslent encore à ces cheutes, et tiennent a leur bec, des tiges de Lis de Point d'Espagne et de branches d'olivier.

La Bordure d'en bas est aussi ornée dans son milieu d'un Cartouche dans lequel on voit un bas relief qui convient au sujet de la Piece : et pour garder la symmetrie du haut, deux grands Amours d'or de Ronde-bosse attachent aux rouleaux de ce Cartouche et de chaque costé, de grands Festons, qui sont encore soûtenus par des Drapperies d'or bordées de fleurs de Point d'Espagne retroussées dans le milieu par un gros fleuron d'or de Philagramme. Ces Festons partent de deux consoles d'or, qui soûtiennent un Piedestal de même, qui est dans les coins d'en bas, enrichy des Chiffres et des Armes de sa Majesté. Ce Piedestal supporte deux petits Plaisirs de Ronde-bosse qui portent une corbeille de Lis et de fleurs de Point d'Espagne et de Philagramme.

Tous ces grands festons qui enrichissent cette Bordure sont composez de feuilles de fruit d'or et de Point d'Espagne.

Une campane qui sert à couronner le haut des Tapisseries est à consoles et feuillages, dont les vuides sont remplis de grandes fleurs de Lis d'or. Elle est encore ornée d'une drapperie d'or retroussée en Festons, bordée de fleurs de Point d'Espagne, renouée par des rubans d'argent.

Quelques efforts que l'on pourroit faire pour décrire les beautez de ce superbe Ameublement, il y en a tant de si admirables et de si bien concertées, que l'expression n'ôteroit point le plaisir de sa surprise, et qu'elle seroit toûjours trop foible et fort au dessous de l'idée que ce merveilleux spectacle laisse à ceux qui l'ont vû. Il faut aussi avouer que depuis que les Hommes ont trouvé l'art de la Broderie, on n'a jamais rien fait de si beau, qu'il est difficile mesme de s'imaginer qu'on puisse aller plus loin : et qu'enfin il seroit incroyable qu'un Homme seul ait pû l'inventer, le conduire et l'exécuter avec tant de succez, si l'on ne savoit pas que ceux qui ont l'honneur de travailler pour Sa Majesté reçoivent avec ses ordres, des lumières qui les rendent capables d'entreprendre les plus grandes choses, et qui donnent à leurs ouvrages la Beauté, la Grace et la Perfection.

De Soucy.

ABRAHAM BOSSE.

CATALOGUE DE SON OEUVRE

(SUITE ET FIN) (1).

FACÉTIES.

1405 L'Espagnol et son laquais. — Un Espagnol vu à mi-corps et de trois quarts se dirige vers la droite; il est suivi par un laquais. On lit au bas :

Si la beauté, le bien dire, la grace,
Les hauts exploits, le courage, la race
Et les vertus font un homme accomply;
Sans me vanter, mon bonheur est extrême,
Car de ces dons le ciel m'ayant remply,
Je ne vois rien qui s'esgalle à moy-mesme.

Ma seule voix jointe à ma bonne mine
A faict trembler l'Empereur de la Chine,
Le grand Mogor, et même le Dieu Mars;
Mais en amour j'ai des attraits si graues,
Que des beautez dignes de mes regards,
En un instant, j'en fais autant d'esclaues.

LE LACQUAIS.

Fiez vous à son langage,
Ou si vous n'en scauez rien,
Ceux qui le connoissent bien
Vous en diront davantage.

Van Molle inuen.—Bosse fe.—Le Blond excud. auec Priuilège.
H. 0,344. L. 0,250.

Il existe de cette planche une copie contemporaine un peu plus petite et on lit au bas des vers différents, commençant ainsi :

Quiconque admire la valeur
Que fist don Guichot indomtable.
. . . . . .
. . . . . .

(1) Voir la livraison de décembre.

1406 Le Français et son laquais. — Un Français richement vêtu est vu à mi-corps et dirigé vers la gauche; on voit derrière lui un laquais, et on lit au bas de la planche :

Ce que tu dis me sembleroit estrange,
S'il n'estoit vray que ta propre louange
Ne passe point pour une vérité;
Tes beaux exploits sont des choses friuoles,
Et ton humeur plaine de vanité
A moins d'effets qu'elle n'a de paroles.

Asseurement je suis tout au contraire :
Sans parler tant je me plais à bien faire,
Et suis l'orgueil quelque part que je sois;
Des Rhodomonts je me ris et me joüe,
Estant certain qu'un genereux françois
Aime à louer et jamais ne se loüe.

LE LACQUAIS.

Ma foy ce beau suffisant
Auec son humeur hautaine,
A la mine d'vn plaisant
Plustost que d'vn capitaine.

ABosse inuen. et fe. — Le Blond excud. auec Priuilège.
H. 0,351. L. 0,249.

1407 Un Français debout, l'épée à la main, se dispose à se mettre en garde. On lit au bas :

Connoissant ton humeur si poltronne et si vaine,
Je scay que tu ne peux m'approcher sans effroy;
Qu'en ne daignant bransler ie te mets fort en peine,
Et qu'à ton grand regret tu parois deuant moy.

Mais, o faible ennemi que veux-tu que je face,
Puisque ta peur me venge, est-il besoin d'effort?
Elle seule suffit à punir ton audace,
Et prend derrière toy la forme de la mort.

Voy donc si tu pourras auecque ton espée
Empêcher que son dard ne soit teint de ton sang,
Et ta fausse valeur se trouuera trompée,
Ou tu deurois avoir le courage plus franc.

Le Blond excud. auec Priuilège. — ABosse fe.
H. 0,298. L. 0,208.

1408 Un homme en costume espagnol est vu en pied, tenant d'une main le pommeau de son épée et de l'autre un poignard. La Mort, que l'on aperçoit derrière lui, tient d'une main une flèche et de l'autre un sablier. On lit vers le bas : *A Bosse in. et fe.* Et au-dessous :

En la garde ou je suis j'auray bien du malheur
Ou ie le feray cheoir aux pieds de Rhadamante;
Courage, à mon abord il change de couleur,
Et n'ose remuer, si fort je l'espouuante.

Qu'il me desliureroit d'un extrême danger,
S'il se tenoit tousiours en la mesme posture!
Mais l'inconstant qu'il est il pourra bien changer,
Et m'envoyer la bas par un coup d'auanture.

Ce capitan dont le courage
Est en la mine seulement
Scaura tantost, à son dommage,
Que ie frappe mortellement.

H. 0,289. L. 0,206.

1409 Un matamore espagnol, vu de profil, se dirige vers la gauche; il tient d'une main une épée et de l'autre deux gousses d'ail. On lit au haut : Le capitaine Fracasse, et au bas :

Je suis un vray foudre de guerre,
Invincible dans les dangers,
Et mon haleine est un tonnerre,
Contre les efforts estrangers.

Aussy je viens pour desfier
La faim, qui dompte les plus braves,
Ayant pour me fortifier!
Des aulx, des oignons, et des raues.

S. L. D. Ciartres excu.

Pièce anonyme.
H. 0,310. L. 0,242.

1410 Un homme coiffé d'un bonnet de fourrure surmonté de deux grandes plumes, prend une femme à la gorge, et lui enlève un panier qu'elle porte sur la tête. On lit à la droite du bas sur une pierre : *A Bosse fec.* Et au-dessous :

C'est le portrait de Guillery
Qui fut un grand voleur infame

Iadis il voloit le mary
Maintenant il vole la femme.

Mariette excudit.
H. 0,148. L. 0,117.

En gravant cette pièce, Ab. Bosse s'est fortement inspiré de la figure 44 de la petite danse des morts d'Holbein, à côté de laquelle on lit :

Seigneur je souffre violentement.
Garantis-moy ;....

La faible femme brigandée
Crie, ô Seigneur, on me fait force
Lors de Dieu la mort est mandée
Qui les estrangle à dure estorce.

1411 L'homme fourré de malice.—Un homme assis, accoudé sur une table à côté d'un singe, est revêtu d'un grand manteau doublé de têtes de femme. On lit au bas :

Je ne vois point que le graueur
Ait pour raison que son caprice,
Quand il appelle ce resueur
Un homme fourré de malice.

Car s'il est tout chargé de maux,
D'où procedent-ils que de testes
De ces dangereux animaux,
Qui trompent les plus fines bestes ?

Tout ce qu'il a de vicieux
Ne vient donc pas de sa nature,
Ou bien s'il est malicieux,
Il s'en faut prendre à sa fourrure.

A Bosse inuen. et fe. — Le Blond, excud. auec Priuilège.
H. 0,286. L. 0,202.

1412 Un âne avec un violon suspendu au cou, et un tambour sur le dos, est poursuivi par deux hommes; devant lui sont deux personnages dont l'un regarde avec une lorgnette. On lit au haut sur une draperie :

Ce fardeau de paix et de guerre
Ne me fait point coucher par terre

Mes nerf en le portant s'alonge de plaisir
J'acheue aysement ma carrière
Si ie souffle c'est par derrière
Et chanter seulement contente mon desir.

Pièce anonyme.
H. 0,167. L. 0,373.

DEVISES, EMBLÈMES, TÊTES DE PAGES.

1413 Deux enfants, dont l'un tient une épée, l'autre un sceptre, sont aux côtés d'une roue surmontée de lis et de palmiers.
H. 0,067. L. 0,089.

1414-1423. Dix groupes d'ornements formés d'amours et d'attributs, et destinés à rappeler les armoiries de MM. de Noyers, Seguier, etc.
Pièces anonymes.
H. 0,102. L. 0,093.

1424 Minerve et la France personnifiées sont aux deux côtés d'un écusson où sont représentées les armes de la maison de Bourbon-Condé.
Pièce anonyme.
H. 0,052. L. 0,158.

1425 « La France et la Justice faisant remarquer à la poésie les illustres aïeux d'Achille de Harlay, premier président au parlement de Paris. »
Pièce anonyme.
H. 0,082. L. 0,184.
Cette vignette a encore servi à quelque brochure sur Louis de Bailleul, président à mortier au parlement de Paris; les armoiries ont alors été changées.

1426 « Une cavalcade de triomphe, faite en présence du Sultan. »
Pièce anonyme.
H. 0,101. L. 0,122.

1427 Marche de l'empereur de Perse, allant à la chasse.
Pièce anonyme.
H. 0,044. L. 0,060.

1428 Un cartouche ovale en travers, aux deux côtés duquel se voient deux guirlandes de fleurs.

Pièce anonyme.
H. 0,065. L. 0,185.

1429 Une plante de tournesol, tournée devant un château que l'on voit dans le lointain.

Pièce anonyme.
H. 0,059. L. 0,186.

1430 Deux mains réunies supportent une ancre et un cœur enflammé que tient dans son bec un Saint-Esprit représenté sous la forme d'une colombe. Cet emblème se trouve dans un cartouche entouré de petits génies portant les emblèmes des vertus théologales et cardinales. On lit à l'intérieur : HOC FAC ET VIVES *Luc.* 10.

Pièce anonyme.
H. 0,047. L. 0,058.

1431 Le peuple venant implorer l'assistance d'un mage; on lit au haut sur une banderole : DABIT MANVS ALTERA VITAM.

Pièce anonyme.
H. 0,252. L. 0,321.

L'explication que nous donnons ici de cette estampe nous semble la plus plausible; nous n'osons cependant pas, faute de renseignements précis, affirmer que l'artiste ait voulu, avec cette verge et cette vipère, figurer l'emblème de la médecine.

1432 Deux génies pleurant aux côtés d'un tombeau ouvert.

Pièce anonyme.
H. 0,029. L. 0,102.

1433 Deux génies lisant aux côtés d'une table drapée sur laquelle se trouve une harpe.

Pièce anonyme.
H. 0,028. L. 0,101.

1434 Un génie entre deux moutons tient de chaque main une étoile et est entouré d'une équerre. Allusion aux armoiries de la famille Seguier.

Pièce anonyme.
H. 0,028. L. 0,103.

1435 Un agneau immolé sur un autel; deux vases de différentes formes sont de chaque côté.

Pièce anonyme.
H. 0,029. L. 0,102.

1436 Deux enfants terminés en rinceaux d'ornements couronnent une tête de mort.

Pièce anonyme.

H. 0,028. L. 0,100.

1437 Deux sphinx, avec des rameaux d'olivier à leurs côtés, sont devant un livre ouvert.

Pièce anonyme.

H. 0,027. L. 0,104.

1438 Un lion et un ours, se dirigeant chacun d'un côté opposé, sont auprès d'une harpe.

Pièce anonyme.

H. 0,029. L. 0,103.

1439 Deux anges agenouillés adorent un calice.

Pièce anonyme.

H. 0,027. L. 0,104.

1440 Deux enfants soutiennent un cadre au milieu duquel se trouve une rose; on lit sur une banderole : QVANTO SI MONSTRA MEN TANTO E PIV BELLA.

Pièce anonyme.

H. 0,074. L. 0,083.

1441 Cinq sujets de l'histoire de l'Enfant prodigue aux côtés d'un cartouche sur lequel on lit : D. O. M. V. Q. M. TELARISTVS DRAMA. *Argumentum.* Melinus princeps Tyri... On lit au bas : *Cum priuilegio Regis. — ABosse in. et fecit. Messager excud.*

H. 0,527. L. 0,397.

1442-1447. Six petits paysages destinés à servir de têtes de pages et représentant le lever et le coucher du soleil.

Pièces anonymes.

H. 0,029. L. 0,103

1448 Mercure dans les airs tient d'une main son caducée, et de l'autre un gros bouquet de fleurs.

Pièce absolument anonyme et que nous n'attribuons à Ab. Bosse qu'avec quelque réserve. Elle se trouve dans l'œuvre de cet artiste au Cabinet des Estampes de Paris.

H. 0,113. L. 0, 066

1449 Un aigle dans les airs tient dans son bec un mortier.

On lit sur une banderole qu'il tient dans une de ses serres : MELIORI SORTE REPONO.

Pièce anonyme.

Diam. 0,151.

PIÈCES GRAVÉES PAR A. BOSSE AVEC D'AUTRES ARTISTES.

1450 La Vierge, ayant l'enfant Jésus entre les bras, est assise et ses pieds sont appuyés sur un croissant; la Vierge est au milieu d'un chapelet et aux quatre coins sont quatre anges qui sont de la main d'Abraham Bosse. On lit au bas :

Nescia spinarum quondam Rosa
Dum Inscia Culpæ.
Tellus, spinas hæc fecit;
Et illa tulit.

Virgo Carens spinis Rosa.
Vernans, sponte dolorum
In sese spinas,
Ob mala nostra tulit.

Herman Wegen excû. M. Faulte fecit.

H. 0,114. L. 0,079.

1451 Saint Jean enfant est assis au pied d'un arbre; il caresse un mouton couché à sa gauche. Dans le fond à droite, on aperçoit le Baptême de Jésus-Christ par saint Jean. On lit au bas sur une banderole qui tourne autour d'une petite croix de bois : ECCE AGNVS DEI (1).

H. 0,383. L. 0,293.

1452 Saint Sébastien, percé de flèches, est attaché à une colonne; dans le fond à droite, un arc de triomphe; à gauche, un cirque en ruine. Dans le haut de l'estampe, on voit un ange qui apporte à saint Sébastien la couronne des martyrs. On lit au bas :

Miraris quod verba negat, planctusque dolori :
Desine Majora his vulnera fecit amor.

(1) La seule épreuve que nous ayons vue de cette estampe étant fort rognée, nous n'avons pu distinguer si elle était signée. Nous croyons assez volontiers qu'elle a été gravee par Rousselet ou par quelque graveur analogue, et que le fond seul est dû au travail de Bosse; peut-être d'après Vignon?

Per Illustris. et Reverendiss. Dño D. Nicolao Lumagæ S^ti Petri de Rilleyo apud filgerias Abbati dignissimo, domino de Villers etc. Picturæ amatori ac Mæcenati suo hanc Divi SEBASTIANI tabulam et Georgii de Castelfranco Pictura depromptam, Hyeronimus David et observantiæ ergo offert D. D. C. et sculpsit. Cum priuilegio. Gravé par J. David d'après Georges de Castel-Franco dit le Giorgion. « Ab. Bosse a gravé à l'eau-forte une partie du fond de cette estampe. » (Mariette.)

H. 0,579. L. 0,414.

1453 Une femme ailée tient dans ses mains une trompette sur la draperie de laquelle on lit : LES ÉLOGES/SACREZ/OV LA VIE/DES SAINCTS./ Dans le fond, un paysage qui paraît être de la main d'Abraham Bosse. On lit au bas : A PARIS *chez Charles Angot, rue St Jacques au lion d'or* 166.

H. 0,117. L. 0,075.

1454 Un Espagnol, au derrière duquel souffle un enfant, porte sur son dos un dessin d'orfévrerie; dans le fond, on voit un paysage qui paraît gravé par Ab. Bosse, et on lit au bas : *Auec Priuilège du Roy.*

Pièce anonyme.

H. 0,300. L. 0,241.

1455 Autre pièce d'orfévrerie sous la forme d'une plante; à droite, un paysage dans lequel quatre personnages semblent contempler cette plante singulière. On lit au bas : *Auec Priuilège du Roy.*

Pièce anonyme.

H. 0,302. L. 0,246.

1456 Autre pièce d'orfévrerie sous la forme d'une plante, au milieu d'un paysage. On lit dans l'angle gauche, vers le bas : *Auec Priuilège du Roy.*

Pièce anonyme.

H. 0,300. L. 0,241.

1457 Sennacherib, dernier prince de la monarchie assyrienne.

1458 Darius, dernier roi de la monarchie des Perses.

1459 Alexandre le Grand, fondateur de la monarchie des Grecs.

1460 Auguste, sous lequel s'est établie la monarchie des Romains.

Ces quatre pièces sont gravées au burin par J. Falck, d'après C. Vignon ; il n'y a que les sujets qui sont dans les fonds qui soient gravés à l'eau-forte par Ab. Bosse. (Mariette).

H. 0,344. L. 0,217.

1461 Solon.

1462 Thalès.

1463 Cléobule.

1464 Chilon.

1465 Périandre.

1466 Bias.

1467 Pittacus.

Ces sept pièces sont gravées par G. Rousselet d'après Cl. Vignon; les fonds seuls sont gravés à l'eau-forte par Abraham Bosse.

H. 0,351. L. 0,212.

1468 Sphiron.

1469 Ptolémée.

1470 Teagène.

1471 Semiramis.

1472 Antiope.

1473 Artemize.

1474 Faraon.

Ces sept pièces sont gravées par G. Rousselet d'après Cl. Vignon; les fonds seuls sont gravés à l'eau-forte par Ab. Bosse.

H. 0,358. L. 0,217.

1475-1486. Les douze sibylles qui ont annoncé Jésus-Christ, en douze feuilles :

1475 [1] Sibille Cymerienne.

1476 [2] Sibille Tiburtine.

1477 [3] Sibille Eristrée.

1478 [4] Sibille Persique.

1479 [5] Sibille Delphique.

1480 [6] Sibille Hellesponticque.

1481 [7] Sibille Agrippine.

1482 [8] Sibille Samienne.

1483 [9] Sibille Lybique.

1484 [10] Sibille Cumaine.

1485 [11] Sibille Européane.

1486 [12] Sibille Phrigiène.

Ces douze pièces sont gravées par G. Rousselet d'après Cl. Vignon ; les fonds seuls sont gravés à l'eau-forte par Ab. Bosse.

H. 0,357. L. 0,108.

1487-1506. Suite de vingt pièces pour : *La Galerie des femmes fortes* par le sire Pierre Le Moyne, de la Compagnie de Jésus :

1487 [1] Debore.

1488 [2] Jahel.

1489 [3] Judith. (Cette pièce a déjà été décrite à tort par nous sous le n° 3.)

1490 [4] Marianne

1491 [5] Salomone.

1492 [6] Penthée.

1493 [7] Camme.

1494 [8] Artemise.

1495 [9] Monime.

1496 [10 Zenobie.

1497 [11] Lucrèce.

1498 [12] Clélie.

1499 [13] Porcie.

1500 [14] Arrie.

1501 [15] Pauline.

1502 [16] Une dame chrétienne.

1503 [17] Isabelle.

1504 [18] La Pucelle d'Orléans.

1505 [19] Une dame de Chipre.

1506 [20] Marie Stuart.

Ces vingt pièces sont gravées par G. Rousselet d'après Cl. Vignon ; les fonds seuls sont gravés à l'eau-forte par Ab. Bosse.

H. 0,340. L. 0,220.

PIÈCES GRAVÉES D'APRÈS AB. BOSSE.

1 Saint Adrien a déjà deux jambes et un bras coupé, le second bras est sur le billot et le bourreau s'apprête à le trancher; une Sainte lui montre dans le ciel un ange qui lui apporte la palme et la couronne du Juste. On lit vers le bas : *ABosse in.* Et au-dessous : S. ADRIANUS MARTYR. / *Conscidisti saccum meum et circumdedisti me lætitia. Psal.* 29. / *Cl. Goyrand fecit. — Herman Weyen excud. Cum Priuil. Regis.*

H. 0,112. L. 0,076.

2 Saint Augustin est à genoux sur un degré devant la Vierge et l'enfant Jésus sur un nuage; de la bouche de l'enfant Jésus sort une banderole sur laquelle on lit : *Augustine, amas me.* Et saint Augustin répond : *Domine, tu nosti quia amo te.* On lit au-dessous : *ABosse inuen.* Et au bas : S. AVGVSTINVS. / *Vulnerasti cor meum Domine sagitta amoris tui.* / *Goyrand fecit — Herman Weyen exc. Cum Priuilegio Regis.*

H. 0, 116. L. 0,128.

3 Le frère Bernard. Il est représenté debout dans le costume de son ordre, portant sur son épaule une besace. On lit au-dessus de l'ovale où est renfermé le portrait : *Deuotiss*^{us} *χρ̃* F. BERNARDVS *a spiritu / sancto Ordinis discalceator. S. Augustini, ob/dormiuit in Dnô anno* 1614 *die* 28 7^{bris}. Et au-dessous : *ABosse inuen. — MFaulte fecit / Eleemosyna a morte liberat et ipsa est / quæ purgat peccata et facit inuenire/misericordiam et vitam externam. Tobiæ* 12. / *Herman Weyen excud. Cum Priuilegio Regis.*

H. 0,108. L. 0,071.

4 Saint Guillaume est debout et tient d'une main une tête de mort, et de l'autre une discipline; on lit au-dessus de l'ovale où est renfermé ce portrait : SANCTVS GVILLEMVS / *Aquitaniæ Dux, ordinis discalceatorum / sancti Augustini.* Et au-dessous : *ABosse inuen. — MFaulte fecit. / Quantum se in delitiis glorificauerat. / Tantum sibi tormentum et luctum dabat. Eccl.* / *Herman Weyen excud. Cum Priuilegio Regis.*

H. 0,109. L. 0,073.

5 Saint Jean de Dieu lavant les pieds de J.-C. caché sous le vêtement d'un pèlerin. On voit dans le fond l'intérieur d'un hôpital. On lit vers le bas : *Cl. Goyrand sculp.* Et au-dessous : *Di-*

rige semitam pedibus tuis et omnes / viæ tuæ stabilientur. Prouerb. Cap. 4. / Herman Weyen excud. Cum Priuil. Regis.

H. 0,102. L. 0,063.

6 Debout, dans le costume de son ordre, saint Hyacinthe tient un ostensoir de la main droite, et supporte de la main gauche la Vierge et l'enfant Jésus. On lit au bas : *S. Hyacinthvs ord. sacri F. F^m^. Prædicatorum / virginis Mariæ Benjamin charissimus. Septentrionis / apostolus, refugium omnium afflictorum./Obiit an. sal.* 1257, *æt. suæ* 74, *relatus inter sanctos an. /* 1594 *cujus festum celebratur in ecclesiis F. F^m^. eiusdem / ord.* 1^a^ *Dom^ca^. post assumpt. Beatiss^æ^ virg. cù. Indulg. pl. / ABosse inuen. — MFaulte fe. — Herman Weyen ex. Cum Pri.*

H. 0,106. L. 0,060.

7 « Un ange montrant à un jeune homme la voye qui monte au ciel, composée de seize degrés sur chacun desquels sont escrits les commandemens de Dieu et de l'Église, graué au burin par Campion d'après A. Bosse. » (Mariette.)

8 Les Sept Vertus. Suite de sept pièces gravées par Abraham Aubry, d'après Ab. Bosse.

H. 0,064. L. 0,048.

9 La Justice, entourée des rois et des reines de la terre, trône au milieu du ciel. On lit au milieu de l'estampe sur un cartouche de forme ovale : LE/PALAIS/DE LA/CHASTETÉ/*par/le* R. P. N. IOREL/*de la Congrégation/reformée de l'ordre / de la très/S^te^/Trinité etc./* Et aux deux côtés de ce cartouche, on voit S. JEAN et S. FÉLIX. On lit au-dessous : *A Paris / chez Sébastien Chappelet, / rue St Iacques au Chapelet. /* 1634. Et au bas : *ABosse inuen. — Auec priuilège et approbation. — G. Rousselet fecit.*

H. 0,159. L. 0,093.

10 « Deux Amours, portant en l'air les armes de Marie Dupont dans un cartouche. Frontispice dessiné par un fort mediocre graveur nommé J. Picart, d'après Ab. Bosse. — Les honestes Poésies de Placidas, in-8°. » (Mariette.)

11-15. Les larcins de la fortune. Suite de 5 pièces.

11 [1] Frontispice. Sur un frontispice formé de quatre colonnes et accompagné d'Hercule, de Mercure et de la Fortune personnifiés, on lit : *Les larcins / de la fortune / en la personne / du grand /* HUNIADE. */ Tiré de Chalcondyl. /* L. 7. Puis au-dessous :

A Boudan excudit. — Cum Priuilegio Regis. Illustriss° viro D. D. D'Anfreville in suprema Neustriæ curia Prævisi D. C. On lit au-dessous de chacun des personnages que nous avons indiqués plus haut : *Vt raptat, et armis. — Dolus an virtus. — Spoliis ditissima raptis.*

H. 0,158. L. 0,103.

12 [2] 1er *Furtum. — Expoliat fœderatis.* — Un Combat. On lit au bas deux vers latins :

Nec sat quod levis, nec sat quod Perfida sors es
Te duce Turma mihi haec Perfida facta quoque est.

13 [3] 2e *Furtum. — Ab exercitu vi distrahit.* — Une armée en fuite. Puis au bas deux vers :

Ne mihi quod superest iterum fur Improba tollas.
Malo equidem furto iâ sponte perire meo.

14 [4] 4e *Furtum. — Mendicum cogit ad stipem.* — Un seigneur converse avec un laboureur. — Puis deux vers latins :

Tantum juris habes in nos fortuna ! Precamus
Viuere, dum mortis gratia emenda fuit.

15 [5] *Fraus. — Vinciendo vincit.* — Un seigneur en prison est vu derrière des barreaux de fer. — Puis deux vers au bas :

Quem vincire paras vis vincere, vincula vincunt.
Et sua dum vincis sors tibi vincla parat.

16 Louis XIII cuirassé est à cheval au milieu d'une bordure dans laquelle sont représentés : le *siége de Casal, Suze, Pignerol,* et la *leuée du siége de Casal.* Et au bas : *A. Bosse. inuen. — I. Picart fecit. — Auec Priuilège du Roy.* Et au-dessous :

A veoir ce grand Monarque en ce degré supresme,
Il semble tellement à soy-mesme pareil,
Qu'on prendroit ce portraict pour un second luy-mesme,
N'estoit qu'il n'en a point non plus que le soleil.

Qui contemple ce prince il veoit en son image,
Les marques des vertus qu'il a pour ornement.
Excepte toutefois celles de son courage.
Qui sur ses ennemis se font veoir seulement.

A Paris chez Mariette ruë St Iacques à la Corne de cerf auec Priuilège.

H. 0,388. L. 0,269.

On connaît deux états de cette planche.

1° L'état décrit.

2° La tête de Louis XIII a été grattée et remplacée par celle de Louis XIV enfant; il est vu de trois quarts, dirigé à droite, et regarde de face; le nom de Picart ainsi que les inscriptions des médaillons que l'on voit dans la bordure ont été effacés.

17 Louis XIII et le cardinal de Richelieu chacun à une extrémité d'un vaisseau rempli de cinq seigneurs qui paraissent causer et chanter; au milieu, la Fortune, sous la forme d'une femme nue, tient une voile entre ses mains. A droite et à gauche, deux génies sèment des roses sur la tête du roi et sur celle du cardinal. On lit au-dessous de la barque : *A. Bosse inuent.* Dans le coin à gauche : *Cum priuilegio Regis.* Et un peu plus loin à droite : *I. Picart fecit.*

H. 0,160. L. 0,331.

Cette épreuve, la seule que nous ayons vue de cette estampe, nous semble rognée, et elle nous paraît avoir été gravée à la même époque qu'une autre estampe analogue, représentant le cardinal Richelieu et Louis XIII dans un vaisseau au-dessous duquel on lit :

Va nauire ne crains, ton pilote est un Dieu
Jamais ancre ne fut en un plus Riche-lieu.

Cette seconde pièce, qui est de l'invention de Crispin de Passe, porte 136 mill. de haut sur 88 de large.

18 Un peintre assis devant un chevalet est occupé à peindre l'Amour lançant une flèche. On lit vers le bas : *MLasne sculpsit.* — *A Bosse delineauit.* Et au-dessous :

C'est à bon droit que ma peinture
Ne represente que l'amour,
Puisque dans le cœur nuict et jour
Ie ressens sa douce pointure.

Pièce anonyme.

H. 0,211. L. 0,148.

19 Une femme assise est occupée à faire de la tapisserie. On lit au bas :

J'imite de sy près la nature
En nuant ces mignardes fleurs
Qu'outre le traict de pourtraicture
L'on en admire les couleurs.

Pour ce Tamirée m'estime
Et ce delecte en mon object.
Cognoissant q'un art si sublime
Luy en doibt fournir le subject.

Bosse Inuentor. — Le Blond excud. cum Priuilegio Regis.
H. 0,296. L. 0,200.

20 Une jeune femme debout se met une broche sur la poitrine; elle tient de la main gauche un éventail. On lit au haut de la planche : CLORIS / *suiuant la permission de l'édit;* et au bas :

Sans contreuenir à l'Edit
Philandre ung chacun me dit
Que ie suis plus gentille et belle
En portant de ceste dentelle.

Daret ex. cu. priuil. Regis.
H. 0,298. L. 0,221.

21 Une femme debout montre du doigt une caisse dans laquelle elle va serrer une robe qui est à côté d'elle. On lit vers le bas : *A Bosse in.*, et au-dessous :

Il faut serrer ces belles iupes
Qui brillent de clinquants diuers;
On a pris les Dames pour dupes
Leurs habits n'en sont plus couuers.

Elles ne seront plus en peine,
Pour releuer leur entre-gent
De chercher par vne humeur vaine
Des estoffes d'or et d'argent.

Pour moy la soye et l'estamine
Me touchent indifferamment
Et j'auray tousiours bonne mine
Pour veu que ie sois proprement.

Le Blond excud. auec Priuilège.
H. 0,283. L. 0,198.
Cette planche paraît être gravée par Grégoire Huret.

22 Un jeune homme debout attache sa collerette; on lit au haut dans un cartouche : PHILANDRE / *suiuant la permission de l'édit,* et au bas :

Vne si rigoureuse refforme
Met tout le monde en desarroy
Il suffit qu'vn chacun se forme
A la volonté de son Roy.

Daret ex. cu. priuil. Regis.

H. 0,299. L. 0,227.

23 Une femme assise tient de la main droite un livre ouvert et de la main gauche un écran. On lit vers le bas : ML (monogramme de Michel Lasne). — *Mariette excud. Cum Priuilegio.* Et au-dessous :

Je n'apercois si tost l'aurore
Auancourrière d'un beau jour,
Que le souuenir de l'Amour
De celuy que mon cœur adore
Ne me fasse soudain chanter
Quelqu'air pour mon mal enchanter.

H. 0,192. L. 0,136.

24 Un jeune homme assis joue du luth. On lit vers le bas : ML. — *Mariette excud. Cum Priuilegio.* Et au-dessous :

Lorsque J'entens la voix charmante
De celle qui rauit mon cœur :
Affin d'alentir sa rigueur,
Soudain dessus mon luth je chante
Les passions que son amour
Me faict ressentir nuict et jour.

H. 0,194. L. 0,137.

25 Un jeune homme debout jouant du tambour. On lit vers le bas : *ABosse Inuentor.* — *MLasne fecit.* Et au-dessous :

Ez Martiaux combatz j'esueille le courage,
Du soldat genereux, sur ma quaisse battant.
De sorte qu'on diroit le voyant combattant,
Qu'il cherche ses etbatz au milieu du carnage.

Mariette excud. — Cum Priuilegio Regis.

H. 0,190. L. 0,136.

26 Un jeune homme debout joue de la flûte. On lit vers le bas : *A Bosse jnuentor.* — *MLasne fecit.* Et au-dessous :

Ce fifre en temps de Paix en flageolet je change.
Ou je chante dessus des airs melodieux.

Mais la guerre venant bien plus harmonieux
Auecque le tambour ses accords je meslange.

Mariette ex. cum Priuilegio Regis.

H. 0,191. L. 0,138.

27 Un homme debout montre du doigt une colonne qui se trouve à sa droite. On lit vers le bas : *ABosse jnuen.* — *Rousselet fe.* Et au-dessous :

Quelque vain que tu sois, Fanfaron mon amy,
Mon abord seulement te rend plus froid que glace ;
Et je suis bien certain que pas un de ta race
N'oseroit m'esveiller, si j'estois endormy.

Leblond excud. auec Priuilège.

H. 0,268. L. 0,193.

28 Un jeune homme vient au-devant d'une femme, aux côtés de laquelle on voit l'Amour décochant une flèche. On lit vers le bas : *Bosse inv. Ecman sculp.* — Avec Priuilège du Roy, et au-dessous :

Tandis que ce galand s'amuse
Près de l'objet qui le deçoit,
Et qu'il croit avoir plus de ruse
Qu'un Renard, quel que fin quil soit,
Cupidon decoche une flèche,
Pour séduire sa liberté ;
Et fait dans son cœur une brèche
Par les yeux de cette beauté.

Gravure sur bois.

H. 0,219. L. 0,142.

29 Une petite fille debout tient d'une main un éventail et soutient de l'autre un petit chien ; elle paraît se diriger vers la gauche.

Pièce anonyme.

H. 0,119. L. 0,094.

30 Une jeune fille debout tient de la main droite un grand chapeau rond et de la gauche elle supporte un perroquet. On lit au bas : *Tauernier ex.*

Pièce anonyme.

H. 0,120. L. 0,094.

Cette pièce et l'estampe cataloguée sous le numéro précédent sont

évidemment destinées à se servir de pendants ; elles ont été, l'une et l'autre, gravées de la même main, et d'un burin assez élégant et assez moelleux.

31 Une femme à genoux sur une chaise donne à manger à un perroquet qui est dans une cage. On lit en bas :

Jamais Oiseau dans vn boccage,
En chantant ne fit tant de bruit,
Qu'en fait celui-cy dans sa cage,
De la facon qu'il est instruit.

Il me cajolle, il me caresse,
Imitant le langage humain,
Mesme il m'appelle sa maistresse,
Et s'en vient manger sur ma main.

Mais o que je serois heureuse,
Si je pouuois par mon caquet
Flatter mon humeur amoureuse,
Aussi bien que ce perroquet.

A Paris, chez le Blond rue St Denys à la pomme d'or deuant les filles Penittantes, auec Priuilège.

H. 0,283. L. 0,200.

GEORGES DUPLESSIS.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Un célèbre amateur des Beaux-Arts sous Louis XV. — René Magol, peintre bordelais. — Rétif de la Bretonne. — Girodet-Trioson et Germain Pilon. — Expositions. — Nécrologie. — Ventes publiques.

⁂ Toutes les biographies ont à peu près laissé dans l'oubli un amateur des beaux arts, qui a joué pourtant un rôle considérable dans l'histoire du règne de Louis XV, et dont la mémoire se rattache à la fondation du célèbre château de Méréville, qu'on peut appeler le Versailles de la finance. C'est Joseph de Laborde, banquier de la cour, père d'Alexandre de Laborde connu par la publication de plusieurs grands ouvrages d'art, et grand-père de M. le comte Léon de Laborde, directeur des archives de l'empire, qui a si noblement continué les traditions artistiques de ses ancêtres. La nouvelle édition de la *Biographie universelle* de Michaud contiendra, dans un prochain volume, un article tout à fait neuf sur Joseph de Laborde ; nous sommes heureux de pouvoir en citer un fragment.

« Un penchant décidé pour la magnificence, un goût exquis des arts, une tendance continuelle vers les innovations, trouvèrent dans sa caisse des ressources inépuisables. Il avait, par-dessus tout, la passion de bâtir.

Bayonne et à Bielle, on voit encore plusieurs élégantes maisons qu'il fit construire avant de s'établir à Paris ; mais, une fois sur ce théâtre plus vaste, ses constructions furent des entreprises gigantesques, comme le témoignent encore les châteaux de la Ferté-Vidame, de Laborde, en Bourgogne, et de Méréville, en Beauce, ainsi que les trois grands hôtels de la rue d'Artois. Il ne fit pas toutes ces constructions à la fois, mais elles se suivirent de près. Le domaine de la Ferté-Vidame fut acquis par lui en juin 1764, et quinze années après, il avait décuplé l'étendue, construit le château et ses communs , entouré le parc de murs ; il s'y installa avec magnificence, et en 1781 il y reçut royalement l'empereur Joseph II, qui visitait la France pour la seconde fois. Malheureusement pour Laborde, le duc de Bourbon entendit parler de cette résidence princière, voulut la voir, s'en éprit, et proposa de l'acheter. Laborde refusa ; mais Louis XVI et Marie-Antoinette intervinrent, et il céda, sans que le prix de cinq millions cinq cent mille livres, payé comptant, l'indemnisât de ses

dépenses, sans que la terre de Laborde, érigée en marquisat, fût pour lui une compensation, car il tenait peu à l'argent, moins encore aux titres, et la contrée où est située cette terre ne lui plaisait pas. Il se consola par une raison qui, pour tout autre, eût été une cause de regrets : c'était une occasion nouvelle de créer quelque chose. Tout était fait à la Ferté-Vidame : tout était à faire à Méréville. Ce fut, en effet, sur la vallée de la Juine qu'il porta désormais ses vues. Elle lui offrait en abondance une eau courante, toujours limpide, la seule chose, il en convenait, qu'avec sa fortune et son bon goût, il lui eût été impossible de créer. De 1784 à 1794, il engloutit des millions dans cette vallée, et en fit sortir une merveille qui aurait eu sur les arts la plus heureuse influence si elle était venue à une autre époque. Il est impossible d'entrer dans le détail et d'énumérer les innovations ; disons seulement que l'architecte Bellanger, le sculpteur Pajou, les peintres Joseph Vernet (1), Hubert Robert (2) et Greuze (3) associèrent avec bonheur, sous la direction intelligente du propriétaire, les créations de l'art aux beautés de la nature. Pendant que Laborde construisait aux champs, il construisait aussi à la ville. Le génie des affaires est dans la prévision : Laborde envisageait, dès 1760, la marche qu'allait suivre l'agrandissement de la ville de Paris ; et franchissant avec elle le rempart, il achetait de C.-G. Lenormant, de Grimod de la Reynière et du duc de Choiseul leurs beaux hôtels et les parcs y attenant et, petit à petit, la presque totalité des terrains maraîchers compris entre le boulevard actuel des Italiens, les rues Grange-Batelière, Chantereine et de la Chaussée-d'Antin. Sur ces terrains il ouvrit, en 1770, les rues d'Artois et de Provence, il élargit les rues Lepelletier, Pinon, Chantereine, Chauchat, et, revendant à perte les portions qui pouvaient tenter les propriétaires et les entrepreneurs, bâtissant lui-même petites maisons et grands hôtels, il mettait en valeur ce nouveau quartier, se réservant seulement une dizaine d'arpents qui, aujourd'hui, vaudraient cinquante millions. La révolution renversa ces projets, ruina cette grande fortune, et envoya à l'échafaud le vertueux citoyen. »

(1) J. Vernet peignit dans le grand salon les *Douze Heures du jour*. Ces tableaux sont à Saint-Cloud.

(2) H. Robert peignit, à Méréville même, quatre grandes Vues du parc, tableaux qui appartiennent à M. le comte Léon de Laborde, et quatre tableaux de ruines, qui sont encore dans le salon du château de Méréville.

(3) Greuze fit tous les portraits de la famille, de grandeur naturelle, et il composa avec eux le tableau connu sous le titre de *la Bonne Mère*, et qui est resté la propriété de M. le comte Léon de Laborde.

⁂ Dans un poëme, plus historique que poétique, qui nous fait connaître l'intérieur des prisons de Bordeaux pendant la Terreur (*Les Verroux révolutionnaires*, poëme héroï-comique en douze chants, dédié au Neuf Thermidor. *Bordeaux*, sans date. in-8°), l'auteur, Romain Duperrier, célèbre un peintre bordelais, son compagnon d'infortune, que les biographies ont oublié jusqu'à présent :

« Trop aimable Magol, pour moi prends ton crayon !
On voudroit le portrait de Romain en prison
Je me charge du soin d'en donner l'épigraphe :
Le veux-tu ? — J'y consens : fais donc mon épitaphe
Je le dois en échange ; un principe constant
C'est que chacun ici se sert de son talent
Pour commercer en vers, en peinture, en musique.
Mais j'ai fait ton affaire, écoute ton distique :
Je connus le Français, je connus le malheur,
Ta mort dans leurs prisons seroit un grand bonheur.
— Allons, je veux mourir ; ta verve complaisante
M'en donnant mon congé, me pénètre et m'enchante,
Que j'aime ce tableau ! je ne peux concevoir
Qu'on ait tant de gaîté dans ce triste manoir.
— La vertu ne craint rien ; mon cher René, je pense
Que c'est l'unique effet de l'heureuse innocence. »

L'édition du poëme est ornée d'un portrait de Romain Duperrier, gravé à la manière noire par Saint-Marc, et sans doute d'après le dessin ou la peinture de René Magol. Au-dessous du médaillon est un bas-relief dans le goût antique, très-bien composé et finement esquissé.

⁂ Nous parlerons quelque jour des curieuses gravures qui ornent la plupart des ouvrages de Rétif de la Bretonne et qui ne ressemblent pas le moins du monde aux estampes contemporaines. Ces gravures que Rétif faisait exécuter sous ses yeux et d'après des modèles qu'il choisissait lui-même suivant son caprice, méritent d'arrêter un moment l'attention de l'iconographe. Avant de publier cette étude originale, nous empruntons au fameux mémoire de l'auteur, intitulé : *Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé* (1797, 16 volumes in-12), un passage qui nous fera connaître les goûts artistiques de ce singulier personnage : « Je prenais le trottoir le plus tranquille du Pont-Neuf, quand je fus abordé par deux femmes en juste, habillement rare alors. La svelte, blonde comme Genovefe, me frappa vivement. « Les grâces vous ont moulée ! quelles formes voluptueuses ! — Je le crois, dit sa compagne ; elle est modèle. — Modèle ! — Il est peintre, Rosette ! — Vous êtes peintre ? me demanda celle-ci,

d'un son de voix enchanteur. — C'est suivant, ma belle : je suis aussi peintre. — Il faut venir chez moi. Je suis folle des peintres. » Elle me prit le bras et nous allâmes dans la rue Saint-Germain à côté du Fort l'Évêque, maison d'un marchand de terreries, au premier sur le derrière. Rosette, dès que nous fûmes entrés, mit à nu tous ses charmes. Je lui observai qu'elle était parfaite : gorge, mains, bras, taille, hanches, cuisses, jambes, pieds. Je louai celui-ci chaussé d'un goût exquis. Je le louai nu. Rosette me dit : « Si vous aimez la jolie chaussure à la passion, comme certaines gens, venez dimanche jour de Pâques. Je serai chaussée par Bourbon, le cordonnier de madame de Marigny et sur la forme de cette dame : on fait son portrait en pied et son mari est appuyé sur le dossier de sa chaise. On n'a pas été content du pied chaussé. C'est qu'aucun peintre n'a encore rendu l'âme, la vie, la volupté qu'une femme de goût sait donner à son pied chaussé. Le peintre veut réussir, et, pour ne pas fatiguer la marquise, en la retenant trop longtemps, il retouchera sur mon pied, chaussé de la même forme, ce qu'il a manqué sur le sien. Il m'aura là, il me fera donner tous les points de vue et retouchera jusqu'au succès. » Je promis de venir... La main était un chef-d'œuvre. Rosette, étant maigre de visage, n'était pas jolie, cependant ce visage était infiniment aimable et beaucoup de peintres savaient en tirer un merveilleux parti. Mais ordinairement les élèves froids et sans verve prenaient la tête d'une jeune peintresse son amie, que j'ai connue depuis, chez mon graveur Berthet. » La marquise de Marigny, belle-sœur de madame de Pompadour, était femme du directeur des bâtiments du roi et intendant des Beaux-Arts.

⁂ Notre savant collaborateur, M. J. Du Seigneur, nous signale quelques erreurs qui se trouvent dans deux articles de notre dernier numéro.

Dans l'article sur la préservation des marbres exposés à l'air, le docteur Eugène Robert a parlé d'un *Enlèvement de Proserpine* qui est à Versailles, comme si ce groupe était par « Girodet-Trioson. » Ce Girodet-Trioson n'a jamais fait de statuaire, heureusement ; mais il aurait pu en faire, puisqu'il a bien fait des poëmes et des dissertations didactiques. Il était peintre, c'est vrai, et même très-célèbre autrefois, et de lui un peintre plus célèbre encore, Louis David, dit un jour : « Il a la fierté de Michel-Ange et la grâce de Raphaël ! » C'était au temps du *Déluge*, — exposé aujourd'hui dans les galeries du Louvre. Le docteur Robert, qui est très-fort en géologie et en cosmographie, a grand tort, sans doute, de ne pas bien connaître l'auteur du *Déluge*. Mais ce n'est pas sa faute si

notre génération a déjà oublié la plupart des illustres artistes qui firent la gloire de l'Empire.

M. de Fontaine, de son côté, se serait aussi trompé, à ce qu'il paraît, sur plusieurs dates concernant Germain Pilon. M. de Fontaine est un gentilhomme très-artiste, et qui peut-être ne se pique pas beaucoup d'érudition. Malheureusement, il n'est pas là pour répondre; il voyage en Italie. Mais, si ce numéro de la Revue lui tombe entre les mains, à Rome, où il est en ce moment, il dira sans doute où il a pris sa date 1543 de la statue de Guillaume Langey du Bellay, de la cathédrale du Mans.

Si c'était sur le marbre même de la statue? car nous croyons savoir qu'elle porte une date, très-lisiblement gravée sur le socle. Si date il y a, le point est facile à vérifier. Et si cette date était, en effet 1543, Germain Pilon ne pourrait être né vers 1534, comme on le suppose. Nous laissons le litige *sub judice*, jusqu'à ce que cette date ait été relevée à nouveau sur le marbre de la cathédrale du Mans.

⁂ Le *Moniteur universel* a publié le règlement pour l'exposition publique des ouvrages des artistes vivants pour l'année 1859.

L'exposition s'ouvrira le 15 avril et sera close le 15 juin.

Ce règlement est suivi, dans le *Moniteur*, d'une décision ministérielle du 27 décembre, par laquelle M le ministre d'État a approuvé l'organisation d'une loterie d'objets d'art acquis parmi ceux qui feront partie de l'exposition.

L'administration de la liste civile impériale se charge de la direction et de tous les détails de cette loterie.

Une commission, dont les membres seront ultérieurement désignés, indiquera les ouvrages qui lui paraîtront dignes d'être acquis. Elle fixera les prix à offrir aux artistes dont les ouvrages auront été choisis.

La loterie se divisera en deux tirages, qui auront lieu au palais de l'Industrie, le premier, le 15 mai prochain; le second, le lendemain de la distribution des récompenses.

Le prix de chaque billet est fixé à 2 francs; les billets se distribueront au palais de l'Industrie.

Les acquisitions de lots se feront au fur et à mesure du placement des billets, et en raison du nombre qui en aura été pris.

Deux œuvres importantes, l'une en peinture, l'autre en sculpture, sont assurés d'avance à la loterie, quel que soit le nombre des billets placés.

⁂ Une exposition des Beaux-Arts aura lieu à La Haye le 23 du mois

de mai. Elle ne sera fermée que le 2 juillet. La commission recevra les objets destinés à l'exposition depuis le 25 avril jusqu'au 7 mai.

⁂ L'Angleterre a aussi annoncé officiellement une exhibition universelle des produits de l'industrie et de l'*art*, laquelle aura lieu à Londres, en 1861. Les artistes et les industriels de tous les pays seront admis aux mêmes conditions que les exposants anglais. — Ce sera là encore une grande fête, à laquelle il n'est pas trop tôt de se préparer.

⁂ La Revue a perdu un de ses collaborateurs les plus savants, M. Schayes, conservateur du Musée royal d'armures et d'antiquités, membre de l'Académie royale de Belgique, et de plusieurs autres sociétés de divers pays, décédé à Ixelles, le 8 janvier, des suites d'une attaque d'apoplexie.

M. Antoine-Guillaume-Bernard Schayes était né à Louvain, le 11 janvier 1808. Collaborateur d'un grand nombre de recueils bibliographiques et archéologiques, il a publié, entre autres ouvrages : *Essais historiques sur les usages, les croyances, etc., des Belges anciens et modernes* (1834, in-8°); *les Pays-Bas avant et pendant la domination romaine* (1836, 2 vol. in-8° avec cartes); *Histoire de l'Architecture en Belgique* (1849-1850, 4 v. in-12, et 2 vol. in-18, avec planches et vignettes); plusieurs mémoires couronnés par l'Académie royale, notamment sur *l'Apparition et le caractère spécial de l'Architecture ogivale en Belgique* (1838), etc. Tous ces ouvrages sont très-estimés, non-seulement en Belgique, mais encore à l'étranger. Au moment où une mort prématurée est venue l'enlever, M. Schayes mettait la dernière main à une nouvelle édition de son *Histoire des Pays-Bas sous la domination romaine*, qui est incontestablement un des livres les plus remarquables par l'érudition, qu'on ait publiés en Belgique depuis 1830.

⁂ Le sculpteur Capolino est mort à Trieste, le 22 décembre; il n'était âgé que de trente ans.

⁂ A Vienne est mort le peintre décorateur Rabiger.

Ventes publiques. — Les ventes de la Bourse des Beaux-Arts, je veux dire de l'hôtel Drouot, ont recommencé; mais, jusqu'ici, il n'y a rien eu, au moins pour les tableaux, qui vaille la peine d'être cité : des ventes de tableaux modernes, faites par des marchands qui, étant eux-mêmes

enchérisseurs, élèvent le prix de ces tableaux bien au-dessus de leur valeur réelle, ou des ventes de tableaux anciens avec des attributions impossibles, ce que montrent les prix d'adjudication. Un procès jugé, il y a quelque temps, par le tribunal civil de la Seine, sera un excellent commentaire à ce que je viens de dire. Un marchand de tableaux possédait cinq toiles qu'il attribuait aux maîtres les plus célèbres de l'école du Midi ; voici la description qu'il en donne :

1° *La Descente de croix de saint André*, grande et belle composition de huit personnages de grandeur naturelle, par *Velazquez ;* 2° un *Intérieur d'église*, dans lequel figurent la Vierge et l'enfant Jésus, saint François, saint Charles Borromée à ses genoux, et, dans le fond, un ange tenant une mandoline, par *le Guide ;* 3° une *Mater Dolorosa*, par *Léonard de Vinci ;* 4° une *Sainte famille*, par *Paul Véronèse ;* 5° une *Madeleine*, par *le Dominiquin.*

Il est inutile de faire remarquer que ces attributions étaient, comme les tableaux, la propriété du marchand. Cependant ces toiles étaient, depuis plus de deux ans, dans ses magasins, soit que les prix eussent été dignes des grands noms qu'on mettait en avant, c'est-à-dire très-élevés, soit que le marchand n'eût pu faire passer encore sa conviction dans l'âme du moindre amateur, lorsqu'il advint que le propriétaire de ces chefs-d'œuvre eut besoin de 3,000 fr. Il trouva un prêteur qui garda les tableaux à titre de gage... Les conditions du contrat sont bonnes à connaître. Il est convenu que les tableaux resteront entre les mains du prêteur; qu'ils seront vendus par les soins concertés des contractants dans l'espace de deux années, au prix minimum de 25,000 fr. Sur le prix de la vente, le prêteur touchera d'abord les 3,000 fr. par lui prêtés, puis une somme de 15,000 fr., représentant le prix d'une maison de campagne qu'il vend par le même acte au marchand. Celui-ci rendra 7,000 fr. sur le surplus ; et enfin, si la vente s'élève au-dessus de 25,000 fr., on partagera le reste par moitié. Ne semble-t-il pas, en lisant ces conventions, que l'on assiste à une scène bien connue d'une comédie de Molière? Seulement, ce n'est pas un lit de quatre pieds, à bandes de point de Hongrie, appliquées fort proprement sur un drap couleur d'olive, avec six chaises, et la courte-pointe de même, le tout bien conditionné, et doublé d'un petit taffetas changeant, rouge et bleu ; ce ne sont pas trois gros mousquets tout garnis de nacre de perles, avec les fourchettes assortissantes; car, des objets d'art et de curiosité, comme on appelle cela aujourd'hui, le marchand en avait à revendre ; c'est une maison de campagne qu'on lui donne, c'est bien différent. Cependant les deux années s'écoulèrent sans

qu'on eût trouvé acheteur. Il fallut donc en venir à une vente publique ; on s'adressa à M. Bonnefons de Lavialle, le commisseur-priseur des plus belles ventes de curiosités ; mais, au grand jour des enchères publiques, la vérité se montra toute nue. La *Sainte famille*, de *Paul Véronèse*, fut adjugée *sérieusement* au prix de 500 fr. (le terme est bon à retenir, il est de l'avocat du marchand). On arrêta la vente, et le commisseur-priseur, séduit probablement par les grands noms des peintres auxquels les tableaux étaient attribués, désintéressa le prêteur, et garda les tableaux en gage. Il les avait encore en 1857, c'est-à-dire treize ans après, et ils ne furent vendus qu'après sa mort, par ses héritiers, qui ignoraient l'origine de ces tableaux. Le *Léonard de Vinci*, le *Guide* et le *Dominiquin* furent vendus ensemble 424 fr. Le *Velazquez*, mis sur table à 5 fr., ne trouva pas acheteur ; il fut retiré par la famille. Mais alors le marchand cria au sacrilége, et demanda aux héritiers 200,000 fr. de dommages-intérêts ; les héritiers Bonnefons de Lavialle offrirent de rendre le *Velazquez* et de tenir l'emprunteur malencontreux quitte de sa dette ; mais ce dernier ne voulut rien céder de ses prétentions : de là procès. Les juges donnèrent gain de cause au commissaire-priseur.

Les ventes d'estampes ont déjà été nombreuses ; ce sont toujours des estampes du XVIIIe siècle. Des marchands, et des amateurs marchands, plus nombreux qu'on ne le croirait, se hâtent de profiter de la mode. Ce goût passera, je l'espère, car la plupart de ces estampes ne méritent pas l'attention qu'elles attirent, et ne valent pas l'argent qu'elles coûtent ; on n'en parlerait pas, si ce n'était le sujet scabreux qu'elles représentent. Il y a eu cependant deux ventes d'estampes historiques dans lesquelles se trouvaient des pièces remarquables. La première était la vente de la collection de M. Gilbert. C'étaient des livres et des estampes sur l'histoire ecclésiastique de Paris. Elle avait coûté cinquante années de soins et de recherches à son propriétaire ; aujourd'hui, elle n'est plus qu'un nom. N'y aura-t-il jamais un établissement public qui empêchera cette énorme déperdition de temps et de science ? Il y avait dans la collection de M. Gilbert deux pièces qui excitaient particulièrement la convoitise de beaucoup d'amateurs : c'étaient deux plans de Paris ; l'un était le plan de Gomboust, si bien reproduit par la Société des Bibliophiles français ; l'autre, beaucoup plus rare, était le plan attribué à Du Cerceau... M. Bonnardot a décrit l'un et l'autre dans ses *Études archéologiques sur les plans de Paris*. Le plan de Gomboust a été vendu 450 fr. M. Gilbert en avait refusé 1,000 fr. ; il a été acheté par la Ville de Paris. Le plan de Du Cerceau a été vendu 2,350 fr., acheté aussi par la Ville de Paris. M. Solar a été dans

cette lutte le dernier antagoniste de la Ville. C'est très-cher, mais on ne connaît qu'un second exemplaire de ce plan; il est à la bibliothèque de l'Arsenal. Il est vrai qu'il y en a une bonne copie publiée en 1756, et que l'on vend à la Chalcographie impériale. Cette même copie, que chacun peut avoir pour 6 fr., a été vendue 32 fr. à la vente de M. Gilbert, et achetée par un amateur qui a cru probablement faire une bonne affaire en payant la copie soixante et dix fois moins que l'original; il aurait pu la payer quatre cents fois moins. M. Gilbert avait été maître sonneur à Notre-Dame, et il avait réuni sur cette église une foule de pièces gravées et de dessins; le tout a été acheté en bloc, par la Ville de Paris, au prix de 2,200 fr. C'est une bonne acquisition que les historiens futurs de Paris seront contents de trouver. Il eût été bien à désirer que l'administration de la bonne ville fût entrée dans cette voie un peu plus tôt; on a vendu, depuis quatre ou cinq ans, trois collections sur l'histoire de Paris, qui auraient dû être achetées par la Bibliothèque de cette ville. Le mal est irréparable; je n'en dirai donc pas plus. Une pièce très-rare, la *Vue de la grand'salle du Palais de Justice*, faite par Androuet Du Cerceau, a été vendue 60 fr.; elle manque à presque toutes les collections de l'œuvre de Du Cerceau. M. Meyron en a publié une copie, très-habilement faite, qui se vend à bas prix.

Les pièces de Debucourt continuent à monter. *La Noce au château* et *le Menuet de la mariée*, deux pièces en couleur, ont été vendues 121 fr. *La Promenade publique* (en 1792), 129 fr. Ce sont de très-jolies pièces, mais ces prix là sont extraordinaires.

Il y avait un grand nombre de portraits, la plupart insignifiants. Un beau portrait, avant la lettre, de Dominique Cassini, a été vendu 60 fr.; le portrait de Molière, par *Nolin* d'après *Mignard*, a été poussé jusqu'à 172 fr. Ce portrait est considéré comme le plus fidèle que l'on ait de Molière; il est permis d'en douter; dans tous les cas, ce n'est pas une belle gravure.

⁂ La deuxième vente de pièces historiques était celle qui portait le nom de M. Laterrade, quoique cet amateur fût désintéressé dans la question. Une première fois M. Laterrade avait formé une collection de toutes les pièces sur la Révolution, depuis 1789. Elle fut achetée par la Bibliothèque impériale, à la sollicitation de M. Duchesne. Cette fois, au moins, il s'est trouvé un conservateur assez éclairé pour comprendre qu'une collection quelconque vaut toujours plus qu'on ne la paye. M. Laterrade recommença une nouvelle collection qu'il a vendue à

l'amiable; ce sont les débris de cette collection qui ont été vendus sous le nom du collecteur. A cette vente, quelques portraits ont atteint des prix assez élevés; on peut citer parmi eux les portraits de la reine Marie-Antoinette. Parmi ces pièces historiques, c'est une pièce de Debucourt qui a atteint le prix le plus élevé. Cette pièce porte pour titre : *Almanach national pour* 1791. Elle a été vendue 65 fr.

⁂ Quelques jours après la vente de M. Gilbert, on a vendu plusieurs centaines de pièces historiques, la plupart très-belles. Ces pièces venaient, dit-on, d'Angleterre, et appartenaient au docteur Wellesley. Je dirai peu de choses de cette vente, parce que je ne devrais en dire que du mal. Je suis mécontent du vendeur, qui aurait dû mieux indiquer les pièces, et pour d'autres raisons encore; mécontent des acheteurs, qui ont payé des prix exorbitants certaines pièces qui se trouvent à des prix cent fois moindres, et, par-dessus tout, je suis mécontent de moi-même, d'être mécontent de tout cela.

La jolie Vue du pont Neuf, par de la Belle, que le catalogue appelle plan de Paris et qu'il dit être de premier état, quoiqu'elle soit tout au plus de quatrième, a été vendue 65 fr. Comment, parmi les vingt ou trente marchands qui assistaient à la vente, ne s'en est-il pas trouvé un pour dire tout haut que cette pièce n'était pas du premier état et que le rédacteur du catalogue s'était trompé? La chose était évidente pour ceux qui ont vu seulement une fois le premier état de cette belle pièce, et l'amateur inexpérimenté qui a poussé la mauvaise épreuve jusqu'à 65 fr. eût, au moins, fait son acquisition en connaissance de cause. Les plans de Paris ont été vendus à des prix excessifs. Le plan de l'île Saint-Louis en 1614, gravure qui vaut une quinzaine de francs, a été payé 110 fr. La grande Vue de Paris par Silvestre, prise des hauteurs de Chaillot, en deux feuilles, a été vendue 191 fr. Je l'ai vu vendre plusieurs fois de 7 à 10 fr., et elle n'avait jamais dépassé 20 fr. Dès lors, on ne sera pas étonné des prix que l'on a donnés des pièces suivantes :

Représentation des cérémonies et de l'ordre gardé au baptême de Monseigneur le Dauphin et de Mesdames ses sœurs à Fontainebleau, le 15 *septembre* 1606, pièce publiée en 1610, et gravée par Léonard Gaultier, 150 fr. *États généraux tenus par Louis XIII à Fontainebleau*, pièce gravée par Jean Ziamko, 165 fr. *Les Magnificences publiques du Carrozel fait en la place Royale de Paris, le* 5 *avril* 1612, *à l'occasion du mariage de Louis XIII avec Anne d'Autriche, Paris* 1612, gravée par le même, 220 fr. *Cérémonie observée au mariage de Vladislas, roi de Pologne,*

et de Louise-Marie de Gonzague à Fontainebleau, le 25 septembre 1645, dessinée et gravée par A. Bosse, 150 fr. *La magnifique Entrée du Roy Louis XIV et de la Reyne Marie-Thérèse dans la Ville de Paris, le* 26 *août* 1660, gravée par Ladame, 291 fr. Mais le plus beau prix a été obtenu par les deux pièces suivantes : *Représentation de deux artifices de feux et triomphes faits à Paris sur la rivière devant le Louvre, le jeudi* 29 *août* 1613. — *Autre feu d'artifice fait sur le quai des Célestins en l'île Louvier, le* 2 *septembre* 1613. Elles ont été vendues ensemble 401 fr. et achetées par la Ville de Paris. Il y a eu deux enchères successives de 100 fr. chacune. La première de ces pièces a été vendue en lot chez M. Lassus et le lot n'a pas atteint 25 fr. Le catalogue avait 246 numéros et la vente s'est élevée à 8,311 fr.

F.

REMBRAND.

DISCOURS SUR LA VIE ET LE GÉNIE DE REMBRAND,

AVEC UN GRAND NOMBRE DE DOCUMENTS HISTORIQUES,

Par le Dr P. SCHELTEMA.

SECONDE PARTIE (1).

DOCUMENTS HISTORIQUES.

LA STATUE DE REMBRAND.

Là est debout l'artiste, le vaillant, le fort,
Du siècle de Cats et de Ruyter; l'homme qui à ses œuvres
Prêta quelque chose de sa propre force.
Là est debout le grand homme, qui, avec des traits inspirés,
Semble découvrir une idée créatrice dans le royaume des Arts,
Et pense en rêvant à la postérité.

Prudens van Duyse.

1. *La statue de Rubens.*

La statue élevée à Rubens dans la ville d'Anvers fut exécutée par le sculpteur G. Geefs, et inaugurée solennellement le 15 août 1840. Les fêtes célébrées en cette circonstance ne durèrent pas moins de dix jours, du 15 au 25. Il est digne de remarque que c'est à notre compatriote Immerzeel, qui a si bien mérité de Rembrand, que la chambre de rhétorique *de Olyftak* (le Rameau d'olivier) a décerné à l'unanimité la médaille d'or pour son Éloge de Rubens. A cette époque aussi, notre célèbre femme poëte Petronella Moens obtint la palme pour une pièce de vers qu'elle avait envoyée sur le grand artiste flamand.

2. *Année de la naissance de Rembrand.*

Les biographes de Rembrand s'accordent à fixer la date de sa naissance en l'année 1606; mais ils diffèrent relativement au jour

(1) Voir la livraison précédente.

de sa naissance. Quelques-uns, à la suite d'Orlers (1), indiquent le 15 juillet; d'autres, d'après Houbraken (2), le 15 juin. Si j'avais à me décider entre ces deux dates, je préférerais celle d'Orlers, vu que, contemporain et concitoyen de Rembrand, il pouvait être mieux renseigné que Houbraken et d'autres, qui n'ont pas demeuré à Leiden et qui sont postérieurs à notre peintre. Pourtant je n'ai pas cru pouvoir adopter l'année 1606, indiquée par Orlers, parce que Rembrand, dans la déclaration de son mariage, enregistrée, le 10 juin 1634, dans le *Puiboek* (livre de l'état civil) de la ville d'Amsterdam, déclara lui-même être âgé de vingt-six ans; d'où il résulte naturellement qu'il n'est né qu'en 1608.

3. *Lieu de sa naissance.*

Suivant la tradition commune, adoptée encore presque généralement, Rembrand serait né dans un moulin à blé situé près du Rhin, entre Leiderdorp et Koudekerk. Pourtant, cette tradition a été réfutée solidement par M. W. J. C. Rammelman Elsevier, archiviste de Leiden. Dans un mémoire publié par l'*Algemeene kunst-en letterbode* (*Messager général des arts et des lettres*) du 9 mai 1851, n° 19, il a prouvé, par des titres authentiques déposés aux archives de la ville de Leiden, que les père et mère et aïeux de Rembrand ont demeuré constamment à Leiden, dans la Weddesteeg (ruelle de l'Abreuvoir), près de la Wittepoort (porte Blanche), où ils habitaient un moulin à drêche, dont une moitié appartenait à eux, l'autre à Clement Lenaarts Ruys. En outre, il ne paraît pas que ses parents aient jamais possédé un moulin près de Koudekerk, ni qu'ils y aient demeuré. Il est donc vraisemblable que Rembrand est né, non pas dans ce moulin à blé, mais dans le moulin à drêche situé à Leiden. Aussi cette ville est-elle indiquée comme le lieu de sa naissance par Orlers. Il convient de remarquer que déjà on avait révoqué en doute la vérité de la tradition qui fait naître Rembrand dans le moulin de Koudekerk (3).

(1) Orlers : *Beschrijving van Leiden* (*Description de Leiden*), p. 375. — S.

(2) Houbraken : *Schouburgh* (*Histoire*), etc., t. I, p. 254. — S.

(3) Voyez la lettre de E. W. Cooke à John Burnet, dans *Rembrandt and his works*, par J. Burnet.

4. *Ses père et mère et ses aïeux.*

Les aïeux de Rembrand furent Gerrit Roelofszoon (fils de Roelof) van Rijn et Lijsbeth Hermansdochter (fille de Herman). Il paraît, d'après un registre de la population de Leiden, écrit en 1581, que Gerrit van Rijn était déjà mort à cette époque, et que sa veuve s'était remariée avec Cornelis Klaaszoon, meunier de Berkel, demeurant depuis 1574 dans la Weddesteeg, près de la Wittepoort, à Leiden. Lijsbeth n'avait de son premier mari que deux enfants, Herman, père de notre Rembrand, et Marijtje van Rijn. Celle-ci épousa un batelier, Pieter Klaaszoon, de Medemblik, duquel mariage naquirent quelques enfants. Après la mort de cette Marijtje, Lijsbeth convint avec son frère Herman de partager en deux le moulin de la Weddesteeg et de le faire ainsi maçonner pour que chacun en habitât séparément une partie avec sa famille. Herman Gerritszoon van Rijn, qui, comme son père, était meunier, épousa, le 8 octobre 1589, dans l'église Saint-Pierre à Leiden, Neeltje Willemsdochter de Zuidbroek, fille de Willem Adriaanszoon de Zuidbroek et de Lijsbeth Cornelisdochter (1).

5. *Enfants de Herman Gerritszoon van Rijn et de Neeltje Willemsdochter de Zuidbroek.*

Le 1er mars 1600, Herman Gerritszoon van Rijn fit, avec sa femme Neeltje Willemsdochter de Zuidbroek, un testament devant le notaire Willem Woudenvliet, qui prouve que de leur mariage étaient déjà nés cinq enfants. Les noms de ces enfants, qui n'y sont pas mentionnés, se retrouvent plus tard dans un registre de recensement, commencé à Leiden le 18 octobre 1622, pour le payement de la capitation. Outre un fils, Adriaan, y sont nommés, comme étant encore en vie, Gerrit, Machtelt, Sara, Willem, Rembrand et Lijsbeth.

Adriaan succéda à son père, comme meunier, dans le moulin à drêche, et mourut en l'année 1654, ou peu de temps auparavant. — Gerrit devint aussi meunier, dans un moulin à blé situé à Leiden, près de la Morschpoort (porte Moresque); il mourut le 23 septembre 1631 et fut enterré dans l'église Saint-Pierre. —

(1) Rammelman Elsevier, dans le Mémoire cité plus haut. — S.

Sur Machtelt et Sara, on ne connaît aucune particularité; elles n'attinrent pas un âge avancé, car elles n'étaient déjà plus en vie en 1640. — Willem devint boulanger, comme le père de sa mère. Dans les registres du deux centième denier de 1646, à Leiden, lui et sa plus jeune sœur Lijsbeth sont indiqués comme pauvres, ce qui fait que leurs noms sont rayés dans le livre (1).

6. *Succession des père et mère de Rembrand.*

Le père de Rembrand devait déjà être décédé au commencement de 1634 ou auparavant, selon le testament que sa femme, comme veuve, fit le 14 juin de cette année, devant le notaire Adriaan Paadts. Elle mourut à Leiden, en 1640, et fut enterrée le 14 septembre de cette année-là dans l'église Saint-Pierre. Outre d'autres biens immeubles à Leiden et un jardin de plaisance à Zoeterwoude, il est encore fait mention, dans ce testament, de deux moulins, le moulin susdit dans la Weddesteeg, près de la Wittepoort, et un moulin à blé, également mentionné plus haut, près du bâtiment à tailler les pierres de la ville, à côté de la Morschpoort, à Leiden, lequel moulin à blé avait été acheté le 30 décembre 1630 par le frère de Rembrand, — Gerrit van Rijn.

En 1640, il ne survivait plus que quatre enfants de Herman Gerritszoon van Rijn et de Neeltje Willemsdochter de Zuidbroek, savoir : Adriaan, Willem, Rembrand et Lijsbeth van Rijn, qui se partagèrent l'héritage paternel. Dans le partage de la succession, le 2 novembre 1640, la moitié du moulin à drêche fut assignée à Adriaan van Rijn. Cela se fit à condition qu'il rembourserait une somme de 3,875 florins par rentes annuelles de 310 florins, à partir de la Toussaint (1er novembre) 1640, et ainsi de suite jusqu'à acquittement de la somme entière, laquelle servirait à payer les charges et les dettes de la succession. Rembrand eut dans ce partage de la succession, entre autres portions, une somme de 3,565 florins, dont Adriaan, outre ce qui a été mentionné plus haut, était encore redevable à la succession. Adriaan promit d'en acquitter le montant à son frère Rembrand par versements annuels de 300 florins, à partir de la Toussaint 1641. Rembrand reçut à cet effet un titre hypothécaire.

En 1647, Adriaan acheta la seconde moitié du moulin à Clement

(1) Rammelman Elsevier. — S.

Lenaarts Ruys et devint ainsi seul possesseur du moulin à drêche. Quatre ans après, il céda de nouveau une moitié du moulin à Pieter Reiniers de Meckelenburg, et sa veuve, Élisabeth Symonsdochter van Leeuwen vendit l'autre moitié à Jan van Caerdecamp (1).

7. *Maîtres de dessin et de peinture de Rembrand.*

Rembrand reçut les premiers principes de Jakob Isaakszoon van Swanenburg, peintre à Leiden, qui n'acquit qu'une médiocre réputation dans la peinture. Son second maître, Pieter Lastman, à Amsterdam, est plus connu, quoique le grand éloge qu'en a fait Vondel paraisse quelque peu exagéré. Lastman avait visité l'Italie et s'était formé le goût par les admirables productions de l'art qu'on trouve dans ce pays (2). Suivant Immerzeel, son ordonnance était toute sculpturale, et ses groupes habiles. Son dessin était correct et ses draperies étaient bien disposées. Il ne brillait pas par le coloris et manquait ordinairement de grâce; mais, dans les costumes, il était strictement fidèle à la vérité. Ses ouvrages sont rares. Houbraken (3) dit qu'il en a entendu parler souvent avec beaucoup d'éloges, mais qu'il n'a pas eu occasion d'en voir beaucoup, et Descamps (4) déclare, touchant Lastman : « La rareté de ses ouvrages ou le hasard m'en ont privé. Je puis dire seulement qu'il passe dans son pays pour avoir bien composé et bien peint (5). »

Plus tard, Rembrand passa encore quelques mois chez Jakob Pinas à Haarlem, lequel, comme Swanenburg, n'a acquis que peu de renom. Son homonyme Jan Pinas, qui alla en Italie avec Pieter Lastman, semble s'être élevé plus haut. « Sa couleur, suivant les propres expressions de Houbraken, tirait sur le brun, ce qui fait croire que Rembrand l'a *singé* en cela. » C'est

(1) Rammelman Elsevier. — S.

(2) Immerzeel : *Levens en werken* (*Vies et œuvres*), etc., t. II, p. 160. — S.

(3) *Schouburgh*, etc., t. I, p. 97. — S.

(4) *Vies des peintres*, etc., t. I, p. 243. — S.

(5) Lastman a aussi gravé à l'eau-forte (voir Bartsch). Il y a de lui plusieurs pièces excellentes, précisément dans la manière de son *élève* Rembrandt, car Lastman ne mourut qu'en 1649. Son monogramme est PL, le P formé intérieurement sur le jambage vertical de l'L. Les musées de la Hollande ne possèdent de lui aucun tableau bien authentique. Au musée de Rotterdam seulement, on lui attribue (nº 158) « une Composition historique de trois figures. » Je ne me souviens pas d'avoir jamais vu de peinture de Lastman dans les collections particulières. — W. B.

ainsi que s'exprimait cet écrivain, en parlant d'un homme qui est honoré chez nous et à l'étranger comme le *prince* de l'école hollandaise, et dont les œuvres, plus que celles d'aucun autre peintre, peuvent prétendre au mérite de l'originalité. — Joris van Schooten (1), artiste qui ne manque pas de mérite, à Leiden, est compté par quelques écrivains parmi les maîtres de Rembrand.

8. *Sa première œuvre d'art.*

Les œuvres de Rembrand paraissent avoir attiré promptement l'attention par des qualités particulières; il recevait de temps en temps la visite d'artistes ou d'amateurs de peinture. Houbraken rapporte que quelqu'un d'eux lui conseilla d'essayer de vendre un de ses tableaux, nouvellement achevé, à une personne de La Haye. Ce qui donna lieu à l'anecdote suivante, qu'il raconte en ces termes :

« Tandis que Rembrand se perfectionnait journellement avec ardeur et avec amour, dans la maison paternelle, il recevait la visite d'amateurs qui lui indiquèrent enfin un habitant de La Haye, afin qu'il lui montrât et lui offrît une petite peinture qu'il venait d'achever. Sur ce, Rembrand se rendit à pied à La Haye avec son œuvre et la vendit cent florins. Merveilleusement satisfait, car il n'était pas habitué à avoir tant d'argent dans sa bourse, il désira retourner chez lui le plus tôt possible pour faire partager à ses parents la joie qu'il en ressentait. Aller à pied était maintenant trop misérable; par la barque, c'était trop commun; il alla donc prendre place dans la voiture qui se rendait à Leiden.

« On fit halte à la maison den Deil, et chacun descendit de la voiture pour se rafraîchir. Rembrand, n'osant pas quitter

(1) A l'hôtel de ville de Leiden, on voit plusieurs grandes peintures de Joris van Schooten. C'est un maître assez fort, d'un style tout hollandais, quand plusieurs de ses contemporains, à la façon de Lastman et de Jan Pinas, allaient encore se dénationaliser en Italie. Mais, entre la peinture de van Schooten et celle de Rembrandt, on ne saurait, avec toute bonne volonté, découvrir d'analogie directe. Ce qui n'empêche pas que Rembrandt n'ait pu travailler un instant chez ce maître, alors célèbre à Leiden, et qui traitait les sujets civiques : assemblées d'arquebusiers, portraits de bourgmestres, etc. Jan Lijvens, aussi de Leiden, a été élève de ce van Schooten, et c'est peut-être chez lui qu'il avait d'abord connu Rembrandt, avant d'aller chez Lastman, à Amsterdam, où il le retrouva. — W. B.

son trésor, resta seul dans la voiture. Qu'arriva-t-il? A peine la mangeoire enlevée, tandis que le voiturier arrivait avec son monde, les chevaux s'emportèrent au galop et ne s'arrêtèrent qu'arrivés dans les murs de Leiden, devant leur auberge accoutumée..... Rembrand sort de la voiture et gagne la maison paternelle avec ses florins, fort content d'avoir été conduit à Leiden pour rien, et plus vite qu'autrement. »

Immerzeel a pris cette anecdote pour sujet d'un charmant morceau de poésie intitulé : *Heureux voyage de Rembrand* (1). Ce conte est si connu, que je n'ai pas cru pouvoir le passer sous silence ; je n'en ai pourtant pas parlé dans le discours, parce qu'il n'a pas le moindre caractère d'authenticité. Houbraken, qui en a fait mention le premier, ne mérite pas la moindre confiance dans ses allégations concernant Rembrand. C'est une insinuation pour démontrer indirectement combien la tendance à l'avarice, dont plus loin il accuse ouvertement l'homme fait, se remarquait déjà dans le jeune homme.

9. *Sa demeure à Amsterdam.*

Suivant Houbraken, Rembrand, s'étant fixé à Amsterdam, loua d'abord un magasin sur le Bloemgracht (canal aux Fleurs), où les élèves, qui lui vinrent bientôt en foule, obtinrent chacun un petit atelier séparé, pour y exécuter leur travail sans être troublés. La chose est possible ; mais, à cause de l'inexactitude qui caractérise cet écrivain, je n'ai pas osé accepter ce renseignement comme certain. Nous voyons, par la déclaration de son mariage du 10 juin 1634, que Rembrand demeurait alors déjà dans la Breestraat. Si la maison qu'il y habitait à cette époque est la même que celle de la Sint-Antonie breestraat, la seconde de la Hoogstraat (rue Haute) du côté du Nieuwe Markt (nouveau marché), je ne puis l'affirmer. M. E. Maaskamp croyait l'avoir reconnue comme la demeure de Rembrand, à une pierre du pignon, sur laquelle se trouvait un jardinier ou laboureur avec une bêche dans la main, sous laquelle figure on lisait : *de Botienter*. Lorsque la façade de cette maison fut renouvelée en 1830, M. A. Brondgeest acheta cette pierre et en fit placer à ses frais une autre, de couleur bleue, dans le nouveau pignon.

(1) Immerzeel : *Gedichten* (*Poésies*), t. II, p. 173. — S.

La justesse du renseignement de Maaskamp a pourtant déjà été révoquée en doute par M. C. I. Nieuwenhuys (1) et a rencontré aussi peu de confiance chez d'autres écrivains, tels que les connaisseurs anglais John Burnet (2) et Sir David Wilkie ; moi-même je n'ai jamais trouvé de cela aucune preuve positive.

Dans la seconde lettre de Rembrand à Constantijn Huigens, qui date probablement du 7 octobre 1638, il indique sa demeure comme étant dans la sucrerie sur le Binnen Amstel. Ensuite, il devint possesseur, par achat, d'un bâtiment dans la Jodenbreestraat. Il devait habiter cette maison déjà en 1642, puisque, dans le registre mortuaire de l'église Vieille (Oude Kerk) déposé à la Chambre d'administration des orphelins (Weeskamer) à Amsterdam (3), il est annoté, au 19 juin 1642, qu'en ce jour a été enterrée Saskia Uilenburg, femme de Rembrand, ayant demeuré dans la *Breestraat en face de l'écluse Saint-Antoine, la deuxième maison.* Cette maison porte encore par devant une pierre avec l'année 1606, regardée habituellement comme l'année de la naissance de notre peintre. C'est une des plus anciennes maisons de toute la Breestraat, et, ce qui est remarquable, c'est que, sauf les réparations et améliorations nécessaires, elle n'a subi, surtout à l'extérieur, que de faibles changements depuis le temps de Rembrand. Le principal changement consiste en ceci, que le bâtiment, qui contient à l'intérieur beaucoup d'espace, a été divisé en deux parties par un mur de séparation qui s'élève jusqu'au troisième étage, et, plus haut, par une cloison de planches, en même temps que, pour ménager aux deux parties une entrée particulière, on a pratiqué une seconde porte à côté de la première. Un de nos concitoyens distingués, M. C. Springer (4), a fait deux charmantes représentations de ce

(1) Nieuwenhuys : *A Review of the lives and works of the most eminent painters,* p. 39. — S.

(2) *Rembrandt and his works,* p. 5. — S.

(3) De chaque église et cimetière de cette ville on trouve à la Chambre des orphelins un registre mortuaire séparé, où les noms des décédés, qui ont laissé des héritiers mineurs, sont inscrits ; lesquels noms devaient être déclarés chaque semaine par les fossoyeurs à la Chambre des orphelins. — S.

(4) M. Springer est le plus habile peintre de l'école hollandaise actuelle, pour la représentation de l'architecture: intérieurs de villes, vues de monuments, etc. Il suit un peu la tradition de van der Heijden, du moins comme sujets ; car il n'a pas la finesse du peintre délicat dont les compositions sont illustrées par les figures

bâtiment : l'une peinte, qu'on a pu admirer à la dernière exposition de tableaux à Amsterdam (1852) ; la seconde dessinée, qui est en ma possession. Rembrand a probablement habité cette maison jusqu'au milieu de 1656, lorsque, dans le mois de juillet, on fit l'inventaire de ses biens pour les vendre. Dans les dernières années de sa vie, il demeurait du côté nord du Rozengracht (canal aux Roses), passé la troisième rue de traverse ou Accolijënstraat, vis-à-vis de l'ancien Doolhof (labyrinthe) de Philippus Lingelbach, suivant la note du livre des comptes d'enterrement de l'église de l'Ouest (Wester Kerk).

10. *Son mariage* (1).

La note du mariage de Rembrand dans le *Puiboek* de la ville d'Amsterdam est conçue en ces termes (2) :

« 10 juin 1634. Rembrand Hermansz. van Rijn, de Leyden, âgé de 26 ans, demeurant dans la Breedstraet, présentant le consentement de sa mère d'une part, et Saskia Vuylenburg, de Leeuwaerden, demeurant au Bil à Sint-Anne kerck, à la requête de son cousin Jan Cornelis, prédicant, d'autre part. »

Pour ce qui concerne l'accomplissement du mariage, on lit dans le registre des mariages du baillage le Bildt, en Frise :

« 22 juin 1634, ont contracté mariage Rembrant Hermens van Rhijn, demeurant à Amsterdam, et Saskia van Ulenborgh, domiciliée maintenant à Franeker. »

Saskia était fille de Rombertus Uilenburg, docteur en l'un et l'autre droit (*in utroque jure*), qui fut pensionnaire de Leeuwar-

d'Adriaan van de Velde ; mais il a de la force, une véritable science de la perspective et une couleur assez harmonieuse. Il serait désirable que son tableau de 1852 — ou le dessin que possède M. Scheltema — fût gravé. — W. B.

(1) Dans la *Revue germanique*, publiée à Paris par MM. Nefftzer et Dolfus (numéro de janvier), j'ai rassemblé en une sorte de biographie tout ce qu'on sait concernant Saskia. Voir cet article, intitulé *la Première Femme de Rembrandt*. — W. B.

(2) Il est étrange que cette note ne se rencontre pas dans les propres registres de la ville, conservés aux archives de l'état civil, et se trouve cependant dans l'extrait de ces registres d'où elle a été tirée et publiée par la *Chronique de la Société historique de* 1849, p. 61. Je présume donc qu'outre les registres ordinaires de l'état civil et d'enregistrement des mariages, il existait un registre extraordinaire qui a disparu. Cela expliquerait en même temps pourquoi on ne retrouve aucune indication du second mariage de Rembrand, lequel peut-être était inscrit dans ce registre perdu et n'a pas été porté dans le registre d'extraits. — S.

den, et a appartenu, de 1584 à 1597, en qualité de bourgmestre ou d'échevin, au *magistrat* (1) de cette ville. En 1597, Uilenburg devint conseiller à la Cour de Frise, et il continua de remplir ces fonctions jusqu'à sa mort, 1624. Suivant un fragment généalogique qu'on trouve dans le Livre généalogique de l'ancienne et de la nouvelle noblesse frisonne, de M. de Haan Hettema et A. Van Halmael Jr., tome II, p. 191, il eut de sa femme Sjukje Oesinga les enfants suivants :

1. Jeltje Uilenburg, mariée avec Doede van Ockema, et morte à IJlst, le 29 octobre 1637.

2. Rombertus Uilenburg, mort à Leeuwarden en 1631.

3. Antje Uilenburg, mariée avec Johannes Samuels Maccovius, professeur en théologie, à Franeker, et morte en cette ville, le 9 novembre 1633.

4. Titia Uilenburg, mariée avec le commissaire François Copal, et morte à Flessingue, le 16 juin 1641.

5. Idsert Uilenburg, lieutenant.

6. Saskia Uilenburg, mariée avec Rembrand van Rijn, et morte à Amsterdam, le 4 juin 1642.

7. Hiskia Uilenburg, mariée avec Gerardus van Loo, secrétaire du Bildt, et morte à Sint-Anna parochie, le 26 décembre 1641.

Il faut encore ajouter en huitième Ulricus Uilenburg, avocat près la Cour de Frise, lequel, suivant une indication du testament de Saskia, fut aussi un de ses frères. On doit remarquer, en outre, que Saskia ne peut être décédée le 4 juin, comme il est indiqué dans le Livre généalogique, puisque, le jour suivant, 5 du mois, elle a dicté ses dernières volontés.

Le mariage de Rembrand avec Saskia fut certainement conclu à Sint-Anna parochie en Frise, puisque la sœur de sa femme, Hiskia Uilenburg, mariée avec Gerrit van Loo, secrétaire du bailliage le Bildt, y avait son domicile; et c'est dans sa maison que Saskia, quoique demeurant à Franeker, a positivement établi son séjour pour ce moment-là (2). Il paraît plus difficile de répondre à

(1) Par un terme collectif, les Hollandais appellent l'ensemble des fonctionnaires municipaux : *le magistrat*. Ainsi le bourgmestre et les échevins sont *le magistrat* de chaque ville. — W. B.

(2) La résidence de Saskia, au moment de son mariage, chez sa sœur Hiskia, à Sint-Anna parochie, et non à Franeker, où elle avait son domicile, s'explique

la question, comment Rembrand, qui ne quittait que rarement Amsterdam, a pu prendre une épouse frisonne. Dans l'esquisse historique : *Rembrand van Rijn*, de M. J. van Lennep, Saskia est présentée comme une nièce de Wouter, hôtelier du *Oude-Zijds Heeren-logement*, à Amsterdam, où Rembrand aurait lié connaissance avec elle. Je pense que cette supposition ne doit naissance qu'à une licence poétique, et ne s'appuie sur aucun fondement historique. Le nom du prédicateur Jan Cornelis, mentionné dans la note du mariage, nous donne, ce me semble, le mot de l'énigme. En 1634, les parents de Saskia étaient morts depuis longtemps, puisque Rombertus Uilenburg avait payé le tribut à la nature le 3 juin 1624, et Sjukje Oesinga le 17 juin 1619. En leur place s'est présenté au mariage de leur fille : Jan Cornelisz. (Silvius), prédicant, à Amsterdam, qui avait épousé Aaltje Uilenburg, fille de Pieter, le frère du conseiller Rombertus Uilenburg (1). Le prédicateur d'Amsterdam était donc cousin de Saskia. Rembrand a probablement connu sa future épouse dans la maison de Cornelis (2) ou du moins par son intervention (3).

Je ne connais aucune particularité sur le second mariage de

très-simplement. La sœur Antje, de Franeker, venait de mourir, à la fin de 1633, comme on l'a vu ci-dessus, et l'orpheline Saskia dut aller se mettre sous le patronage d'une autre de ses sœurs. C'est du moins ainsi que, dans l'article de la *Revue germanique*, j'ai expliqué pourquoi Saskia ne s'était pas mariée au lieu même de son domicile, à Franeker, d'ailleurs peu éloigné de Sint-Anna parochie. — W. B.

(1) Rombertus, fils de Rommert Uilenburg, avait une sœur nommée Saskia, et deux frères, Pieter et N. Uilenburg. Pieter eut une fille, Aaltje, et N. Uilenburg un fils et une fille : Hendrik et Antje. — *Livre de la Noblesse frisonne*, t. II, p. 191. — S.

(2) Jan Cornelisz. Silvius devint ministre (*proponent*) en 1593, et, en cette qualité, il exerça à Tjummarum et Firdgum ; puis, en 1597, à Balk et Harich ; en 1598, à Minnertsga ; en 1602, à Slooten en Frise ; en 1604, à Sloten et Sloterdijk ; en 1622, dans les églises d'Amsterdam, où d'abord il avait rempli son office dans l'hôpital. Il mourut à Amsterdam, le 19 novembre 1638, âgé de 74 ans. Sa tête nous est connue par l'eau-forte de Rembrand. — S.

(3) Rembrandt, avant son mariage, était lié avec Jan Cornelisz. Silvius, et, l'année précédente, en 1633, il avait fait de lui le portrait à l'eau-forte, catalogué par Bartsch (nº 266) sous le nom de *Janus Silvius*. Plus tard, en 1645, il fit du même personnage un autre portrait à l'eau-forte (B. 280), quoique Jan ou *Janus* fût mort en 1638, comme l'indique l'inscription sur la planche. Voir l'article de la *Revue germanique* déjà cité, et le texte de M. Charles Blanc dans le grand ouvrage où l'œuvre gravé de Rembrandt est reproduit par la photographie. — W. B.

Rembrand, si ce n'est qu'il en est résulté deux enfants. Je présume qu'il fut conclu en 1656, lorsque Rembrand fit transporter sa maison de la Joden-breestraat au nom et à l'usage de son fils Titus, et qu'il dut, peu de temps après, faire vendre ses biens meubles pour pouvoir léguer l'héritage maternel à son fils, ce à quoi, en contractant un nouveau mariage, il était forcé par le testament de Saskia. Cette obligation devint un des motifs pour lesquels il tomba dans une si grande pénurie d'argent. Je supposais tout d'abord que la seconde femme de Rembrand était native de Ransdorp en Waterland (1), ce qui aurait été cause qu'on a désigné ce village comme le lieu de naissance de Saskia Uilenburg; mais je n'ai trouvé, dans le registre des mariages de la juridiction de Ransdorp, qui commence en 1608, aucune indication de cette union, de sorte que ma supposition n'est pas fondée.

11. *Sentence de la Cour de Frise dans la cause de Rembrant van Rijn contre Maijke van Loo et le Dr. Albertus van Loo* (2).

« Vu par la Cour de Frise les procédures pendantes devant icelle entre

(1) C'est à Houbraken qu'on doit l'invention de cette paysanne de Ransdorp, qui existe depuis un siècle et demi comme compagne de Rembrandt. Ce qu'il y a de singulier dans ce conte, et dans tous les autres, bien plus mauvais, que Houbraken a écrits sur Rembrandt, c'est que Houbraken était élève de Samuel van Hoogstraten, élève lui-même de Rembrandt. Samuel van Hoogstraten, né à Dordrecht en 1627, entra tout jeune, « après la mort de son père Dirk en 1640, » dans l'atelier de Rembrandt. C'est Houbraken qui note cela. Van Hoogstraten avait donc peut-être connu Saskia, morte en 1642, ou, du moins, il avait connu Rembrandt à la plus belle époque de sa prospérité, entre 1640 et 1650 certainement. Saskia ne devait pas être assez oubliée pour que les élèves en parlassent comme d'une paysanne du Waterland.

Autre singularité : après avoir cité cette « petite paysanne (*boerinnetje*) de Raarep ou Ransdorp, » Houbraken en donne un portrait qui s'applique très-bien à Saskia : « Elle était petite de personne, dit-il, mais bien faite de visage, et *potelée de corps...* » Il note même ensuite l'eau-forte de 1636, où Saskia est en buste à côté de Rembrandt. C'est donc bien de Saskia que Houbraken a entendu parler, mais en dénaturant son origine et sa condition, et il ne l'a point confondue avec la seconde femme, dont il n'avait aucune connaissance. La supposition, faite par M. Charles Blanc, que la paysanne de Ransdorp pourrait être la seconde femme de Rembrandt, ne saurait donc s'appuyer sur Houbraken. Laissons là cette *boerinnetje*, cette *borinette* (on dit bien borinage, borin et borine), quoique ce diminutif soit joli, et cherchons ailleurs et autrement cette seconde femme, encore toute mystérieuse. — W. B.

(2) Quoique ces pièces de procédure soient peu *littéraires*, — en tout pays, à

Dr. Ulricus Ulenburch, porteur de procuration de Rembrant van Rijn, peintre, demeurant à Amsterdam, tant en son nom qu'en qualité de tuteur de Saskia van Ulenburch, son épouse, donnant en garantie sa personne et ses biens *pro litis expensis* (pour frais de justice), élisant domicile en la maison de l'avocat Ulenburch, son beau-frère, demandeur, d'une part,— contre le Dr. Albertus van Loo, ayant occupé pour Maijke van Loo, veuve du Dr. Adigerus Adius, et contre le même Albertus van Loo, avocat près cette Cour, défendeurs, d'autre part. Disant le demandeur, sous présentations et protestations ordinaires de droit, que, bien que (*absit trasonica jactantia*) lui, demandeur, et sa femme susdite soient richement et *ex superabundanti* pourvus de biens, ce dont ils ne peuvent jamais assez remercier le Tout-Puissant; ceci nonobstant, les défendeurs se sont permis, le 5 juillet dernier, d'articuler et laisser articuler, respectivement, dans une demande de dommages et intérêts au lieu de réductions, que la susdite épouse du demandeur avait gaspillé l'héritage paternel, en parures et ostentation, injure entièrement contraire à la vérité (Dieu merci); aussi, le demandeur, ne peut la laisser passer sans recourir aux moyens légaux, et il a, en sa qualité susdite, après exploit de citation accordé par ladite Cour, libellé sa demande *prout in scriptis*. En concluant, le demandeur prétendait, en sa qualité susdite, *ex dictis dicendis et nobili curiæ officio supplendis*, que (pour autant que besoin) il fût déclaré, par sentence de cette Cour, que le demandeur, en sa qualité susdite, a été injurié par les défendeurs conjointement, ou par un d'eux en particulier; — qu'en conséquence de ce ou autrement, les défendeurs, conjointement, ou celui qu'il conviendra à la Cour de spécifier, soient condamnés à amender la susdite injure dûment et pécuniairement, faisant révocation *in formâ*, pécuniairement à charge de payer à lui demandeur *proprio nomine*, soixante-quatre florins d'or, et, *nomine uxoris*, pareils soixante-quatre florins d'or; — ou prétendant le demandeur, telle plus ou moindre somme ou autre fin que la Cour trouverait appartenir et être la plus avantageuse et la plus formelle pour le demandeur en sa qualité susdite, faisant spécialement demande des frais de cette procédure, *salvo jure*, etc., *Implorato curiæ officio nobili*.

Contre quoi les demandeurs disaient en réponse, sous toutes présentations et protestations ordinaires de droit, d'abord Maijke van Loo n'avoir aucunement connaissance des défenses présentées par son frère de sa

ce qu'il paraît, le style judiciaire est assez embrouillé, — nous les donnons cependant *in extenso*. Car il n'y a pas de papier imprimé où les esprits chercheurs ne puissent découvrir quelques indices utiles à l'histoire de l'art. — W. B.

part, bien moins de l'avoir chargé de ce (au cas qu'il eût été, en icelle, dit quelque chose par lui qui pût être pris à injure, ce qu'elle n'accorde aucunement), et que, en conséquence, c'est à tort que le demandeur lui intente la prétendue action.

Passant, moyennant ce, le contenu des 1er, 2e et 3e articles du libellé, comme ne se mêlant pas des affaires du demandeur, le Dr. Albertus van Loo, co-défenseur, ajoutait, au sujet des 1er et 2e articles du libellé, qu'il a transmis, sous la lettre A, copie de la demande de diminutions, d'où le demandeur ou son avocat Ulenburch tire les prétendues injures, mais d'où il appert que, dans le proœmium de ladite déclaration, personne n'est nommé, si ce n'est Jeltie Ulenburch seulement, de sorte que *si quid scriptum sit* ressemblant à une injure, ce que, toutefois, le défendeur nie expressément, cela concernerait uniquement la susnommée Ieltie Ulenburch, comme étant les diminutions mises au bas de la demande en dommages, tirées de l'exploit de Ieltje seulement, à voir *ex contextu*, à l'endroit commençant par N. B., de sorte que le demandeur ni son épouse ne sont point nommés dans la déclaration des défendeurs, et que, ceux-ci ne les ayant pas eu en vue, ils ne peuvent se les attribuer. D'autre part, le défendeur déclare aussi n'avoir pas prononcé ces paroles *animo injuriandi*, *sed solummodo ad defensionem causæ sororis viduæ et pupillorum*, auxquels l'avocat Ulenburch, *sub non vero prætextu*, cherchait à nuire en réclamant une somme de 400 livres, avec si peu de fondement, que l'honorable taxateur, s'en apercevant, ne lui en attribua pas un demi-denier, cherchant le susdit avocat Ulenburch, si la présente cause lui réussit, à accabler encore les défendeurs de six autres instances, comme il en a déjà fait les citations, contre les défendeurs. Cependant le défendeur offre d'affirmer par serment que dans cette déclaration il n'a nommé, ni eu en vue, encore moins cherché à injurier le demandeur, et que si la prénommée Jeltie Ulenburch se sentait injuriée par les susdites paroles, il n'en est rien. Cela a déjà été réfuté par elle et au nom de la partie gagnante par l'avocat Ulenburch en marge de la susdite déclaration, où il rétorque lesdites paroles sur le défendeur, lequel (quoique n'étant pas d'humeur à prendre à injure ces propos) néanmoins, comme en compensation de ce qui est dit ci-dessus, proteste là contre, avec demande de compensation ou autrement; et au cas où la Cour entendrait (ce qu'il ne suppose point) que le défendeur eût péché dans ses écritures et que la compensation ne pût avoir lieu, le défendeur offre à un des demandeurs, n'étant qu'un peintre ou une femme de peintre, et par conséquent personnes privées, de payer huit florins d'or, en suite d'ordonnance, au moyen de

laquelle offre, s'il le faut, et autrement non, le défendeur soutient avoir satisfait. — *Concludendo*, les défendeurs demandent ensemble, et chacun en particulier, que la réclamation de l'impétrant soit rejetée et qu'il soit déclaré non recevable en sa conclusion, et que les défendeurs en soient absous, *cum expensis*, *Implorato curiæ officio*. Par quelles raisons et autres, plus amplement déduites dans les écritures suivantes, *hinc inde*, les parties avaient demandé justice et exécution.

La Cour susdite, après mûre considération, au nom de la juridiction du pays de Frise, après avoir entendu le serment du défendeur, Dr. van Loo, déclare le demandeur non recevable en sa demande et conclusion, et, pour causes, compense les frais du procès.

Ainsi fait et prononcé à Leuwarden, à la Chancellerie, le 16 juillet 1638 (1).

12. *Mort de Saskia Uilenburg.*

« Le dix-neuf juin 1642 fut enterrée Sasjen van Voylenborch, femme de Rembrant van Rijn. Vient de la Breestraat (2). »

13. *Enfants de Rembrand et de Saskia.*

Le premier enfant de Rembrand et de Saskia mourut en bas âge et fut enterré dans l'église du Sud (Zuider Kerk), suivant la note suivante du registre des enterrements de cette église :

« Le treize août 1638 fut enterré dans cette église un enfant de Rembrant, peintre. »

Peut-être cet enfant était-il une fille et est-ce son portrait que l'on trouve mentionné au n° 194 du catalogue des tableaux de la galerie de Dresde (3) : « Die Tochter Rembrandts, welche eine Hand auf ihren Busen hat, und mit der andern eine Nelke hält » (La

(1) Livre des sentences civiles de la Cour de Frise, année 1638.

(2) Livre d'enterrements de l'église Vieille (*Oude Kerk*).

(3) *Verzeichniss der Gemälde in den Churfürstl. Gallerie* (*Catalogue des peintures de la galerie électorale*), p. 39. — S.

On voit par cette note de M. Scheltema que le catalogue qu'il a consulté est un très-vieux catalogue, où sans doute cette prétendue Fille de Rembrandt était attribuée à Titus van Rijn. Aujourd'hui, dans le catalogue de la galerie *royale* de Dresde (édition de 1857), le tableau est bien attribué à Rembrandt lui-même, et c'est un chef-d'œuvre. De plus, le portrait est catalogué comme étant « la Fille ou la Femme du maître ; » car il ne s'agit pas d'une petite enfant, qui n'eût pu avoir plus de quatre ans, si c'était la fille de Saskia, mais d'une grande fille qu'on prend même pour « la Femme du maître. » — W. B.

Fille de Rembrand, ayant une main contre son sein et, de l'autre main, tenant un œillet). En ce cas, pourtant, la peinture ne peut pas être de Titus van Rijn, comme on l'a indiqué, à moins que ce ne soit une copie; car Titus, second enfant de Rembrand, ne vint au monde qu'en 1641. Il pratiqua la peinture, comme son père, mais il ne s'y est pas distingué. Il épousa Magdalena van Loo, qui était probablement sa cousine, car elle était vraisemblablement fille du docteur Albertus van Loo et de Cornelia, fille de Rombertus Uilenburg. Titus van Rijn n'atteignit que l'âge de vingt-sept ans; il mourut un peu plus d'un an avant Rembrand, et sa femme, Magdalena van Loo, mourut le même mois que lui, ne laissant qu'un enfant. C'est ce que nous apprend le registre des comptes d'enterrements de l'église de l'Ouest (Wester Kerk), où on lit que là furent enterrés :

« Vendredi, le 4 septembre 1668, Titus van Rijn, fils de Rembrant van Rijn, sur le Singel, vis-à-vis du marché aux Pommes, à la Balance d'or. »

« Lundi, le 21 octobre 1669, Magdalena van Loo, veuve de Titus van Rijn, sur le Singel, vis-à-vis du marché aux Pommes, à la Balance d'or; laisse un enfant. »

Rembrand eut aussi de sa seconde femme, comme je l'ai déjà dit, deux enfants, dont j'ignore les noms. Dans les registres de l'église de l'Ouest (Wester Kerk), on trouve encore, enregistrées comme étant enterrées dans cette église les personnes suivantes portant le nom de van Rijn :

3 novembre 1688, Bartholomeus van Rijn;

27 juin 1695, Pieter van Rijn ;

2 août 1698, Cornelis van Rijn;

29 janvier 1728, Gerrit van Rijn.

Parmi eux se trouvent peut-être les deux fils de Rembrand, nés de son second mariage.

14. *Testament de Saskia Uilenburg.*

Au nom de Notre Seigneur, Amen. En l'année de la naissance dudit Notre Seigneur seize cent quarante-deux, le cinq juin, vers neuf heures du matin, comparut la demoiselle Saskia van Uylenburch, épouse de l'honorable Rembrant van Rhijn, demeurant en cette ville, à moi notaire (Mr Pieter Barcman) bien connue, laquelle, quoique malade et alitée, possédant néanmoins toute sa mémoire et tout son entendement, comme

il a paru par son extérieur, après avoir recommandé son âme à Dieu tout-puissant et son corps à la sépulture chrétienne, — a institué pour ses héritiers, comme elle fait par les présentes, Titus van Rhijn, son fils, ainsi que tous autres enfants légitimes qu'elle pourrait encore procréer, et, en cas de prédécès de l'un ou l'autre d'iceux, leurs descendants respectifs et légitimes par représentation, — à cette condition néanmoins, que le susdit Rembrant van Rhijn, son mari, jusqu'à ce qu'il se remarie, ou, ne se remariant pas, jusqu'à son décès, restera en pleine possession et aura l'usufruit de tous les biens à délaisser par elle testatrice, à la charge d'élever honorablement l'enfant ou les enfants susdits, suivant leur condition et fortune, en nourriture, vêtements, instruction et autres nécessités, jusqu'à leur majorité ou jusqu'à leur mariage respectifs, époque à laquelle l'époux susdit de la testatrice les dotera ou les établira comme il jugera convenable en sa discrétion. — Voulant, en outre, elle, testatrice, que tous les biens dont jouiront lesdits enfants en vertu des présentes, passent en héritage et succèdent d'un enfant mourant sans progéniture légitime à l'autre enfant, jusqu'au dernier, et en cas que le dernier mourût également, ou qu'elle, testatrice, ne laissât qu'un seul enfant, et que celui-ci vînt également à mourir sans descendant légitime, audit Rembrant van Rhijn, son mari ; en quel cas, ledit Rembrant van Rhijn héritera des biens dudit ou des susdits enfants, les pourra aliéner, dépenser ou autrement en faire à sa propre volonté et bon plaisir ; — mais qu'au décès dudit Rembrant van Rhijn, ou au cas qu'il se remariât, une moitié de tous les biens, dont il sera alors trouvé possesseur (y compris ce qui resterait à cette époque des biens à hériter par lui de l'enfant ou des enfants susdits), écherra et passera à son côté, lignage et sang, — et l'autre moitié à D^lle^ Hiskia van Uylenburch, moyennant que ladite Hiskia van Uylenburch, sœur de la testatrice, en paye à l'honorable Ulricus van Uylenburch, avocat près la Cour de Frise, frère de la testatrice, et à l'honorable Idsert van Uylenburch, lieutenant-capitaine de la compagnie du colonel Alves, également son frère, à chacun la somme de mille florins, et aux enfants de Ielletge van Uylenburch, sa sœur, ensemble pareille somme de mille florins ; — sans que néanmoins ledit Rembrant van Rhijn, époux de la testatrice, soit obligé de fournir à qui que ce soit quelque état ou inventaire des susdits biens, ou sans qu'il soit tenu à quelque falcidie, ou de donner à cet égard une caution, de tout quoi la testatrice exempte expressément par les présentes le susdit son époux, confiant que sondit mari s'acquittera à cet égard en conscience. — Finalement la testatrice ordonne qu'aucun des biens à dé-

laisser par elle ne soit temporairement déclaré en quelque Chambre d'orphelins, mais que tous soient, à l'égard de l'héritier ou des héritiers mineurs de la testatrice, régis et administrés par le susdit Rembrant van Rhijn, son époux, — à quelle fin, elle, testatrice, constitue sondit époux tuteur desdits mineurs, et administrateur de leurs biens, et exclut expressément toute Chambre d'orphelins et leurs ordonnances, et spécialement celle de cette ville (sauf respect).

Tout ce qui est écrit ci-dessus, elle, testatrice, déclare que c'est son testament et sa dernière volonté; elle exige que ce testament soit ponctuellement et inviolablement observé, soit comme tel ou comme codicille, soit comme donation pour cause de décès ou autrement, en un mot, le mieux possible.

Ainsi passé à Amsterdam en la demeure d'elle, testatrice, située dans la Breestraet près de l'écluse Saint-Antoine, en présence de Rochus Scharm et de Joannes Reyniers, témoins dignes de foi, spécialement demandés et assistant à ce (1).

SASKIA VAN ULENBORCH.

J. REYNIERS. J'atteste ceci, moi,
R. SCHARM. PIETER BARCMAN.

Transcription de ce testament a été faite en la Chambre des orphelins de cette ville, avec l'ajoute : « Que Rembrand van Rijn, veuf, peut demeurer dans la succession entière, sans faire état, ce à quoi Henri Uylenburch a consenti. Le 17 de décembre 1642, præsentibus Fred. de Vry et Symon de Rijck, curateurs des orphelins. »

Ledit Hendrik Uilenburg était fils de N. Uilenburg, frère du père de Saskia.

15. *Rembrand a-t-il demeuré aussi à l'étranger?*

Quelques écrivains ont avancé que Rembrand avait fait un voyage en Italie et qu'en 1635 il avait été à Venise; ils donnent pour preuve que, sur trois de ses gravures, on trouve le mot *Venetiis* (2). Rien, du reste, ne confirme cette hypothèse d'un séjour

(1) Copie de l'original reposant en la Chambre des minutes de notaire à Amsterdam.

(2) Ces eaux-fortes sont cataloguées dans Bartsch sous les nos 286, 287, 288. — Sur cette supposition invraisemblable, que Rembrand ait fait un voyage en Italie, voyez A. van Lee, dans son *Esquisse sur Rembrandt*, publiée par le *Leeskabinet* (Cabinet de lecture) de 1852, p. 262-266. — S.

en Italie et je pense pouvoir la considérer en toute sécurité comme une fable. Il est peu probable que Rembrand, dans le temps où il exécuta tant d'ouvrages, se soit trouvé en voyage. En outre, il venait de se marier peu de temps auparavant, et il est difficile de concevoir qu'il ait abandonné si promptement la femme qu'il venait d'épouser, pour entreprendre un voyage artistique à l'étranger. J'ai examiné les gravures indiquées, et dans les lettres dont on a fait *Venetiis* je n'ai pu lire que le mot *Renetus* (1), par lequel le peintre a peut-être voulu exprimer son propre nom latinisé. Sur ses autres gravures, on rencontre aussi parfois des mots griffonnés par un caprice ou une saillie d'esprit.

D'autres ont écrit que Rembrand, après la déclaration de son insolvabilité, s'était rendu en Angleterre, à Hull ou à Yarmouth, se fondant sur ce qu'il aurait exécuté là une couple de tableaux (2). Cela est aussi faux que cette autre hypothèse, que le tableau de Rembrand, qui se trouve à Stockholm, et qui représente un épisode de l'histoire de Suède, a été exécuté par lui en cette ville, comme le dit Woodburn (3), qui ajoute, en outre, que notre artiste a passé les dernières années de sa vie en Suède, et qu'il y est mort vers 1670. La vérité est que Rembrand n'a jamais quitté sa patrie et qu'il a toujours demeuré à Amsterdam. Son plus long voyage fut probablement celui qu'il fit à Sint-Anna parochie pour y contracter mariage avec Saskia.

(1) Il est extrêmement singulier qu'on ait jamais pu lire *Venetiis* dans les lettres qui suivent le nom de Rembrandt sur les trois eaux-fortes de 1635. Mais il n'est pas moins inexplicable qu'aujourd'hui M. Scheltema s'accorde avec M. Charles Blanc, avec M. Alvin, directeur de la Bibliothèque de Bruxelles, et encore avec d'autres iconographes sans doute, pour lire *Renetus!* La première lettre, où l'on voyait un V, où maintenant on voit un R, est un *f* retourné. Rien n'est plus sûr, — à notre avis. On peut comparer cette lettre aux autres *f* de quantité d'eaux-fortes de Rembrandt, pour *fecit*. Nous renvoyons pour cette énigme à l'article, déjà cité, de la *Revue germanique*. — W. B.

(2) Burnet : *Rembrandt and his works*, p. 6. — S.

(3) *A descriptive Catalogue of the prints of Rembrandt*, by an amateur, p. 13. — S.

Par cette note, M. Scheltema attribue à Woodburn le *Catalogue descriptif des eaux-fortes de Rembrandt*, signé par *un amateur*. Mais cet *amateur* est Wilson et non pas un des Woodburn, les riches et savants marchands d'estampes de Londres. — W. B.

16. *A-t-il été bourgeois (burger ou poorter) d'Amsterdam?*

Je ne doute pas que Rembrand n'ait été bourgeois d'Amsterdam; mais je n'en ai aucune preuve, puisque nous n'avons plus le Livre de la bourgeoisie dans lequel il doit avoir été inscrit. Le plus ancien Livre de bourgeoisie existant à Amsterdam est noté B et va du 1er février 1584 jusqu'au 12 janvier 1605. Les deux parties suivantes C et D, ainsi que A, ne se trouvent plus aux archives d'Amsterdam. C'est, il me semble, dans la partie D, finissant au 6 mars 1636, que le nom de Rembrand se sera trouvé, puisqu'il aura probablement acheté le droit de bourgeoisie peu de temps après son arrivée en cette ville.

Comme personne ne pouvait être reçu dans aucune gilde s'il n'avait d'abord prêté le serment de bourgeoisie, il n'est pas sûr non plus que Rembrand ait appartenu à la gilde des peintres ou gilde de Saint-Luc, et qu'il ait pu assister à la fête célébrée par cette gilde, le 21 octobre 1654, dans le Sint-Joris doelen (tir Saint-George), à Amsterdam. Le poëte Vondel prit part aussi à cette fête et écrivit à cette occasion une pièce de vers : *Inwijdinghe der Schilderkunste (Inauguration de l'art du peintre),* qu'on trouve dans ses œuvres imprimées.

Je n'ai pas rencontré non plus le nom de Rembrand dans les Résolutions du conseil de guerre à Amsterdam, commençant en 1650, et où se trouvent indiqués tous les noms des officiers et sous-officiers des arquebusiers; de sorte que j'ignore si, de même que les peintres Pieter La Tombe et Ferdinand Bol, qui ont été sergents d'une compagnie bourgeoise, il a fait partie du corps des arquebusiers.

17. *Peintres qui, dans le milieu du* XVIIe *siècle, ont acquis la bourgeoisie à Amsterdam.*

Il ne m'a pas semblé sans intérêt d'indiquer ici les noms des peintres qui acquirent la bourgeoisie à Amsterdam vers cette époque. J'ai relevé, dans le Livre des bourgeois par acquêt (1) (*gekochte poorters*), les noms de ceux qui ont acheté à Amsterdam le droit de bourgeoisie, du 7 mars 1636 au 14 février 1652, et

(1) La bourgeoisie se recrutait et se perpétuait de trois façons : d'abord par l'accession naturelle et de droit des fils de bourgeois, puis par l'alliance avec une bourgeoise ou fille de bourgeois, puis par l'acquisition du titre de bourgeoisie. — W. B.

dans le Livre des bourgeois par mariage (*gehuwde poorters*) les noms de ceux qui ont obtenu ce droit par un mariage avec une bourgeoise ou fille de bourgeois, du 10 novembre 1648 au 14 février 1655. On pourra voir, par cette liste, avec quels artistes Rembrand a vécu en cette ville. A côté de leurs noms seront mentionnés le lieu d'où ils sont venus et leur admission dans la bourgeoisie (1).

Bourgeois par acquêt :

Fol. 27 verso. Dirck Dircx, de Hindelopen, 12 février 1638.
» 61 » Thys Wijertsz. Niedorp, de Nieuwe Nierop, 20 avril 1640.
» 63 » Hendrick Meerman, de Cologne, 25 juin 1640.
» 67 » Hendrick Gerritsz, de Haerlem, 6 octobre 1640.
» 72 » Vrederick Meyeringh, de Embden, 21 janvier 1641.
» 73 » Abraham de Verwer, de Vorcxstraten, 23 janvier 1641.
» 75 » Dirck Metius, d'Alckmaer, 15 février 1641.
» 78 Koert Koertsen, de Hoesum, 25 mars 1641.
» 96 verso. Arent Joostsz., de ter Heyden, 11 février 1642.
» 108 Carel van Heest, de Dordrecht, 11 octobre 1642.
» 110 verso. Pieter Cornelisz., de Soest, 10 décembre 1642.
» 112 Symon de Vlieger, de Rotterdam, 5 janvier 1643.
» 115 verso. Claes Jansz., de Willis, 18 mars 1643.
» 142 Willem Henricx, du pays de Holsteyn, 6 septembre 1644.
» 146 Cornelis Jacob Spidt, d'Amstelredam (Amsterdam), 29 novembre 1644.
» 157 verso. Jan Wolf, de Riga, 8 juillet 1645.
» 169 » Dirck Schraegh, de Dantzick, 23 avril 1616.

(1) Ces deux listes, données par M. Scheltema, sont extrêmement précieuses pour l'histoire des maîtres hollandais, car elles renseignent sur les noms, sur les pays et sur les dates. Par exemple, Simon de Vlieger était de Rotterdam, et son nom ne s'écrit pas avec un *h* : Vlieg*h*er, comme dans le catalogue de Paris, ce que d'ailleurs prouvent ses signatures, même sur le tableau du Louvre; par exemple, Asselijn est de Diepen, et non d'Anvers; par exemple, Jan van de Cappelle était d'Amsterdam, ce qu'on ne savait pas, et il n'est pas né en 1655, comme le supposent les biographes, mais plusieurs années auparavant, puisqu'il est marié et reçu bourgeois en 1655; etc, etc. — W. B.

Fol. 210 Pieter Laurentsz., d'Amstelredam, 3 mars 1649.
» 217 Lambert Gerritsz. Hissing, de Vorst, 13 juillet 1649.
» 220 verso. Hendrick Jan Siers, de Soorom (?), 2 octobre 1649.
» 223 Jan Pietersz., de Liebout, 21 décembre 1649.
» 231 Jan Keyser, de Housum, 3 juin 1650.
» 237 verso. Michiel Daep, d'Anvers, 6 janvier 1651.
» 253 Govert Flinck, de Clèves, 24 janvier 1652.
» » Jacob van Loo, de l'Écluse, en Flandre, 24 janvier 1652.
» » Ferdinandus Boll, de Dordrecht, 24 janvier 1652.
» » Nicolaes van Helt, de Nimègue, 24 janvier 1652.
» » Joannes Asselijn, de Diepen, 24 janvier 1652.
» » Jan van Bronckhorst, d'Utrecht, 29 janvier 1652.
» » verso. Dirck Bleecker, de Haerlem, 29 janvier 1652.
» » » Alexander Kerings, d'Anvers, 30 janvier 1652.
» » » Cornelis Holsteyn, de Haerlem, 30 janvier 1652.

Bourgeois par mariage :

Fol. 7 verso. Pieter Lourens, d'Ansloo, 16 février 1649.
» 20 Frans Janssen, d'Amstelredam, 3 août 1649.
» 21 verso. Carel van Savoyen, d'Anvers, 1er septembre 1649.
» 36 Govert Camphuysen, de Gorcom, 16 mars 1650.
» 38 verso. Cornelis de Bie, d'Amstelredam, 22 avril 1650.
» 49 Warnar Barentsz. Huysen, de ter Heyden, 5 octobre 1650.
» 58 Pieter Bruynen, d'Amstelredam, 16 décembre 1650.
» 69 Johannes Fris, d'Amstelredam, 18 avril 1651.
» 71 Willem Cemp, de Goes, 13 mai 1651.
» 78 Willem Janszoon Coster, de Brême, 4 août 1651.
» 90 Pieter Davidts, d'Amstelredam, 5 décembre 1651.
» 93 verso. Jan Jansz. Gerel, de Weesp, 30 janvier 1652.
» 124 » Jan Jansen, d'Amstelredam, 19 juin 1652.
» 125 Claes Guillaemsz. Keylhouwer, de Zaelvelt, 25 juin 1652.
» 132 Antonis Grebber, de Haerlem, 31 octobre 1652.
» 134 verso. Jan Jansz. Hulsman, d'Oldenburgh, 17 décembre 1652.
» 141 » Philips van den Block, d'Amstelredam, 12 mars 1653.

Fol. 142 verso. Willem Stevens, de Woubergh, 27 mars 1653.
» 152 » Johannes van de Capelle, d'Amstelredam, 29 juillet 1653.
» 154 » Andries Dircks, d'Amstelredam, 11 août 1653.
» 160 » Joannes Lingelbach, de Francfort-sur-Mein, 31 octobre 1653.
» 174 » Jaques de Vile, d'Amstelredam, 5 mars 1654.
» » » Guiljam de Vile (fils de Jaques), d'Amstelredam, 5 mars 1654.
» 204 Abraham de Smith, de Lokeren, 17 septembre 1654.
» 226 Frans Dircks, d'Amstelredam, 15 janvier 1655.

Toutes ces personnes sont enregistrées comme peintres dans les susdits livres de bourgeoisie. Si l'on réfléchit qu'il y avait à cette époque plusieurs peintres qui étaient nés bourgeois, et d'autres qui avaient obtenu plus tôt la bourgeoisie, on sera étonné du grand nombre de peintres qui demeuraient à Amsterdam au XVIIe siècle. Si l'on considère, en outre, combien il y avait parmi eux d'hommes d'un talent éminent, on sera convaincu de la vérité de l'assertion de Wagenaar, que l'art de la peinture a été à cette époque très-florissant en cette ville.

Dr P. SCHELTEMA.

(La fin à la prochaine livraison.)

CATALOGUE

DE

LA GALERIE D'ARENBERG A BRUXELLES.

La galerie d'Arenberg (1), quoique renommée en Europe, est cependant peu connue. Sans doute, elle est facilement ouverte aux visiteurs, et beaucoup d'étrangers, des Anglais surtout, peuvent en avoir emporté souvenir. Mais ce qui fait la véritable publicité d'une collection, ce sont les documents imprimés, notices, descriptions, catalogues quelconques, qui mettent, pour ainsi dire, dans la circulation universelle les chefs-d'œuvre enfermés quelque part.

Sur la galerie d'Arenberg il n'a jamais été publié qu'une espèce de catalogue, de 16 pages in-4° (Bruxelles, 1829), accompagné de lithographies d'après lesquelles il est impossible d'apprécier les tableaux. Depuis trente ans, d'ailleurs, la collection est complétement métamorphosée : elle s'est augmentée de quelques peintures principales; d'autres, plus ou moins secondaires, ont été écartées.

La galerie d'Arenberg est de formation très-récente. Dans l'hôtel de cette riche et puissante famille, il y eut bien, de tout temps, des portraits, et des tableaux décoratifs. Plusieurs peintres ont même travaillé directement pour les ducs d'Arenberg : Dietrich, qui leur a laissé quantité de ses pastiches; Watteau, dont on conserve encore à l'hôtel trois charmants tableaux. Mais l'intention de former une galerie ne date que du commencement de ce siècle.

(1) Comme introduction et surtout comme complément à ce catalogue, l'auteur a publié déjà (voir *l'Indépendance* du 11 février et nos suivants) un travail plus approfondi, où il a cherché à tirer de certaines œuvres rares quelques éclaircissements nouveaux sur l'histoire des maîtres hollandais et des maîtres flamands. Cet en-tête préliminaire est même emprunté aux articles de *l'Indépendance*, auxquels le catalogue sera forcé de renvoyer à propos des maîtres peu connus ou des tableaux qui exigeraient des explications trop étendues.

C'est au prince Auguste d'Arenberg que prit cette fantaisie, lorsque, après les événements de 1814-1815, il revint définitivement habiter Bruxelles. Il était déjà vieux, étant né en 1753, et il avait mené grande vie en France, sous le nom de comte de la Marck, au temps de la Révolution. On connaît ses relations intimes et sa *Correspondance* avec Mirabeau, de 1788 à 1791 (Bruxelles, 1851, 2 vol.). Il avait toujours aimé les arts, et, une fois retiré de la vie publique, il se laissa aller à ses goûts de collectionneur. Quinze ans après son retour à Bruxelles, sa galerie comptait déjà une centaine de tableaux, parmi lesquels, entre autres peintures précieuses ou rares, un Paul Potter, un Metsu, des Wouwerman, un Hobbema, un Everdingen, un Philip Koninck, un Nicolaas Maes, un van der Meer de Delft, un Brouwer, — et même un Rembrandt.

Le prince Auguste mourut en 1833, léguant sa galerie à son neveu, le duc Prosper, chef de la branche aînée. On ajouta alors à la collection quelques tableaux conservés dans l'hôtel : Pieter de Hooch, Rubens, van Dyck, Jordaens, etc.; puis vinrent successivement par acquisition : un chef-d'œuvre d'Adriaan van Ostade, les grandes *Noces de Cana* par Jan Steen, un Gonzales Coques, et plusieurs autres; si bien qu'aujourd'hui la collection, sans être guère plus nombreuse qu'au temps du prince Auguste, a gagné en qualité.

Elle est classée dans une salle oblongue, sorte d'étroit défilé, mal éclairé par des fenêtres latérales. Mais, avec l'assistance de M. Charles De Brou, qui est aussi passionné que nous pour les arts, et bien plus savant sur l'histoire, nous avons eu le plaisir d'examiner de près, en vive lumière, tous les tableaux. Nous avons pu ainsi, en connaissance de peinture, dresser un catalogue exact et complet.

On verra que l'école hollandaise (75 n^os^) et l'école flamande (30 n^os^) composent le fond même de la collection. Les quatre français ne sont là que par hasard. Le reste ne compte pas : quelques allemands et quelques hollandais modernes, quelques belges, plusieurs portraits par des auteurs inconnus.

ÉCOLE HOLLANDAISE.

Asselijn (Jan), né à Diepen (1) 1610, mort à Amsterdam 1660. Élève de Jezaias van de Velde.

1. *Site d'Italie.*

D'un côté, des ruines, une immense arcade, plusieurs personnages. De l'autre côté, une anse avec un bateau, puis la mer, et une côte montagneuse.

Signé.

Hauteur 40 centimètres 1/2. Largeur 62 c. Toile.

N° 4 du cat. de 1829.

Backhuizen (Ludolf), né à Emden (Hanovre) 1631, m. à Amsterdam 1709. Élève de Allart van Everdingen.

2. *Flotte en pleine mer.*

A gauche, un grand navire, savamment exécuté; un petit, à droite; plusieurs autres, à des plans plus reculés. Peint d'une touche ample et magistrale, d'un ton juste et vigoureux. Le ciel est un peu lourd; le premier plan, un peu noir. Les nuages sont modelés comme des boules de neige.

H. 109 c. L. 158 c. Toile.

Nous avons conservé l'attribution à Backhuizen, quoique, à notre avis, cette peinture ne soit pas de lui, et même ne lui ressemble point. Elle ne ressemble point non plus à Willem van de Velde. — De qui est-elle?

— 3. *L'Approche de la tempête.*

Mer agitée. Un bateau suivi de sa chaloupe, un brick poussé par le vent, autres navires de guerre; à droite, une barque de pêcheurs. Au fond, plusieurs petits bâtiments. Ciel nuageux et noir.

Signé : *Backhuisen*, 1696.

H. 58 c. L. 87 c. Toile.

Exposé au Palais Ducal, à Bruxelles, en 1855.

Berchem (Nicolaas), né à Haarlem 1623, m. à Amsterdam 1683. Elève de plusieurs maîtres.

4. *La Tonte des moutons.*

Paysage italien, avec fond de hautes montagnes. Effet de matin. Au milieu, premier plan, une femme debout, de profil à droite, portant sous

(1) Suivant son inscription au registre de la bourgeoisie d'Amsterdam : « Joannes Asselijn, van Diepen, 24 januarij 1632. » — (Voir la brochure de M. Scheltema sur Rembrandt, p. 69, et p. 390 de cette livraison de la Revue.)

son bras gauche un agneau, cause avec un berger qui tond une brebis. Près de lui, une vache couchée; plusieurs moutons, etc. Bonne qualité, mais un peu vide et un peu froid.

Signé au bas à gauche.

H. 65 c. L. 73 c. Toile.

N° 5 du cat. de 1829.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

« Excellent exemplaire du maître », dit Smith, n° 223.

Berckheijden (Gerrit), né à Haarlem 1645, m. à Haarlem 1698.

5. *Vue d'un canal en Hollande.*

A gauche, un quai et des maisons; au second plan, un pont. Maigre d'exécution et très-sec.

Signé.

H. 62 c. L. 87 c. Toile.

N° 7 du cat. de 1829.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

Berckheijden (Hiob), né à Haarlem 1637, m. à Haarlem 1693.

6. *Cour intérieure de la Bourse d'Amsterdam.*

Au premier plan, grandes arcades supportées par des colonnes. Entre ces arcades on voit l'intérieur de la cour, quadrilatère formé par des bâtiments pareils, avec des galeries à arcades, tout autour, un peu exhaussées au-dessus du niveau de la cour. A gauche, se dessine sur le ciel le petit campanile à horloge, qui surmonte une des ailes de l'édifice; au fond de la cour, plusieurs groupes d'hommes qui causent ou qui se promènent; à droite, sous les arcades latérales, cinq autres figurines, dont un balayeur. Le soleil, venant de gauche, frappe d'une vive lumière l'extérieur des arcades de ce côté.

L'architecture est solide et correcte, la perspective parfaite, la lumière juste, l'exécution large et savante, la couleur profonde et vigoureuse. Les figures sont superbement peintes. Un chef-d'œuvre, en ce que c'est.

Au coin gauche du bas, belle signature : *HBerckeijde.*

A° 1678.

H. 95 c. L. 121 1/2 c. Toile.

N° 6 du cat. de 1829.

Voir *l'Indépendance.*

Borssum (Abraham (1) van), Hollandais; milieu du XVIIe siècle; a imité Aalbert Cuijp, Aart van der Neer et Paul Potter.

(1) Il y a aussi un Adam van Borssum, que l'on confond souvent avec Abraham.

7. *Le Cheval noir.*

Il se dessine de profil à gauche, sur un fond de paysage. Un canal, des prairies, quelques maisons, un moulin à vent, etc.

Signé à droite : *AVBorssem f.*, l'A, le V, le B, accolés et formant monogramme.

En bas, à gauche, est une fausse signature : *Paulus Potter.*

H. 19 c. L. 20 c. Bois.

N° 8 du cat. de 1829.

Voir *l'Indépendance.*

Both (Jan), né à Utrecht vers 1610, m. après 1650. Élève d'Abraham Bloemaert.

8. *Paysaye italien.*

Au milieu, en avant, groupe de grands arbres et un fouillis de plantes et de buissons. Sur un chemin, gisent des troncs d'arbres renversés ; un homme, couvert d'une peau de mouton et monté sur son mulet, cause avec un pâtre ; à droite, un jeune garçon tire après lui son mulet. Paysage très-accidenté. Au fond, horizon de montagnes. Effet de soleil couchant. Les figures sont d'Andries.

Signé : *JBoth fe.*, le J accolé au B.

Gravé à l'eau-forte par Jan.

H. 116 c. L. 105 1/2 c. Toile.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

Brouwer (Adriaan), né à Haarlem 1608, m. à Anvers 1640. Elève de Frans Hals.

9. *Intérieur de cabaret.*

A gauche, en avant, groupe de cinq hommes assis, qui boivent, braillent et fument. Vers la droite, un autre homme, debout, de profil, s'appuie contre un pilier, auquel est accroché un pot. Tout à fait à droite, au second plan, une porte par laquelle sort un homme. Au milieu, dans le fond, une cheminée et cinq personnages : un homme embrasse une femme debout ; un homme debout cause avec une femme assise et vue de dos ; un autre homme boit à même un pot. Superbe qualité du maître.

Le monogramme AB (les deux lettres accolées) est au bas du pilier.

Dulwich Gallery, près Londres, possède une répétition de ce tableau.

H. 31 c. L. 40 1/2 c. Bois.

N° 10 du cat. de 1829.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

Le *Groupe de soldats,* que Brouwer peignit en prison, à Anvers, et qui le fit reconnaître de Rubens, est censé, suivant une vieille tradition rapportée par plusieurs bio-

graphes, avoir été toujours à l'hôtel d'Arenberg, jusqu'au bombardement de Bruxelles en 1699. Descamps dit même qu'on l'y voyait encore en 1754. Mais cette tradition ne semble pas confirmée par les souvenirs de la famille d'Arenberg.

Voir *l'Indépendance*.

Cappelle (Jan van de), d'Amsterdam, où il fut reçu bourgeois en 1653.

10. *Vue de l'Escaut*, aux environs de Bats.

Calme. Beaucoup de bateaux à l'ancre. A gauche, une chaloupe pleine de personnages; en avant, à droite, une petite barque, quittant le rivage; digue, maisons, etc. Premier ordre du maître.

Signé : *J. V. Cappelle*, sans date.

H. 62 c. L. 84 c. Toile.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

Cuijp (Aalbert), né à Dordrecht 1605, m. à Dordrecht 1683. Elève de son père Jacob Gerritz.

11. *Départ de l'hôtellerie.*

A la porte d'un grand bâtiment, deux hommes à cheval ; un troisième, tenant son cheval par la bride. Au second plan, un homme à cheval passe un gué. Au fond, des ruines, quelques bouquets d'arbres, et, à l'horizon, des collines. Première manière du peintre. Assez froid.

(Smith, n° 213?)

H. 54 c. L. 43 1/2 c. Bois.

N° 19 du cat. de 1829.

— **12.** *Intérieur d'écurie.*

Avec un cheval blanc, de profil à droite, devant sa mangeoire. Il a sur le dos une housse rouge.

H. 27 c. L. 37 c. Bois.

N° 20 du cat. de 1829.

— **13.** *Intérieur d'écurie.*

Avec un cheval noir, de profil à gauche; un petit garçon, vu de dos, en veste rouge, le tient par la bride.

Pendant du précédent. Ils sont tous deux de la première manière du maître.

N° 21 du cat. de 1829.

Dov (Gerard), né à Leiden 1613, m. à Leiden 1680. Élève de Rembrandt.

14. *La Mère de Gerard Dov? — L'Avare?*

Une vieille femme, en cornette blanche, caraco violet, la tête de trois quarts à droite, est assise dans un fauteuil, devant une table à tapis perse, couverte de pièces d'or; de la main gauche, elle tient un sac; sa

petite main droite, exquise, est étalée sur la table. Au fond, vers la gauche, derrière la femme, dans une pièce reculée, on aperçoit deux petites figures d'hommes, assis près d'une fenêtre, examinant des livres et des papiers ouverts sur une table. En avant, à droite, un grand rideau, et sur le parquet un grand bassin en métal ; à gauche, un livre ouvert sur le parquet.

Sur un papier, près du sac posé sur la table, la signature : GDov, 1658.

H. 38 c. L. 29 1/2 c. Bois.

Provenant de la galerie de Lucien Bonaparte.

Dov (attribué à).

15. *Un vieil Ermite.*

En froc, lunettes sur le nez ; il lit dans un livre qu'il tient ouvert sur ses genoux ; il est assis près d'un arbre desséché. La figure est coupée au-dessous du genou. Fond de ciel. Peinture maigre et mesquine, qui pourrait être de van Staveren, élève et imitateur de G. Dov.

Sur la tranche du livre est une petite signature, qui a presque l'air d'être authentique : GDov.

H. 25 c. L. 20. c. Bois.

N° 23 du cat. de 1829.

On attribue encore à Gerard Dov, dans la collection, un petit portrait de femme, en buste, avec une fausse signature à gauche, et le pendant, un portrait d'homme.

Everdingen (Allart van), né à Alkmaar 1621, m. à Alkmaar 1675. Élève de Roelant Savery et de Pieter Molyn.

15. *Cascade.*

L'eau tombe en écumant, de gauche à droite, et couvre le premier plan, sauf un repoussoir de rocs et de terrains sombres, suivant l'habitude du maître, dans ses tableaux comme dans ses eaux-fortes. Au second plan à droite, un chalet, des moutons, un berger et une bergère ; à gauche, des rocailles et une grange en planches. Au troisième plan, rideau de grands arbres parmi lesquels des pins. C'est un de ces sites du Nord affectionnés par le peintre.

Exécution ferme, large, vaillante. Il y a sous les grands arbres des coups de lumière qui rappellent Hobbema. Tableau de premier ordre.

Signé : V. Everdingen, sur une grosse pierre à droite en avant du torrent.

H. 62 c. L. 81 c. Toile.

N° 26 du cat. de 1829.

Voir *l'Indépendance.*

Haeften (Nicolaas van), né à Gorcum...

17. *La Marchande de poisson.*

Assise sous l'auvent de sa boutique, près d'une caque de harengs, où, de la main droite, elle en prend un qu'elle montre en l'air.

Daté 1704, sur le banc où la femme est assise.

H. 32 1/2 c. L. 24 1/2 c. Toile.

N° 30 du cat. de 1829.

Bartsch cite de van Haeften deux eaux-fortes datées, l'une 1701, l'autre 1694 avec le nom en toutes lettres : NVHaeften, les trois lettres capitales formant monogramme.

Hals (Frans), né à Malines 1584, m. à Haarlem 1666. Élève de Carel van Mander.

18. *A votre santé!*

Un homme à barbe, tenant de la main droite un pot, ôte, avec la main gauche, son chapeau à larges bords et retourne la tête en souriant. Figure presque à mi-corps, de grandeur naturelle, et tournée à gauche. Magnifique exécution, d'une ampleur et d'une certitude incomparables.

H. 70 1/2 c. L. 59 1/2 c. Toile.

N° 32 du cat. de 1829.

Hals (Frans) Franszoon, né à Haarlem...

19. *Deux Enfants qui chantent.*

Ils sont en buste, de grandeur naturelle, tournés à droite. L'un tient de ses deux mains un papier de musique et chante en riant, la bouche en l'air. L'autre appuie sa main droite sur l'épaule de son camarade et se penche vers le papier de musique. Fond de mur uni et clair, contre lequel un pot est accroché à un clou. Peinture très-vive et très-adroite, dont l'exécution rappelle beaucoup celle de Frans le père; mais le dessin des mains est plus petit, plus faible.

A gauche, vers le bas, le monogramme FF., un H se trouvant formé entre les deux F. Ce monogramme donne donc : Frans Hals *Franszoon* —fils de Frans, le grand maître de Haarlem.

Pendant du tableau précédent.

H. 70 1/2 c. L. 59 1/2 c. Toile.

N° 31 du cat. de 1829, où le tableau est attribué à Frans le père.

Voir *l'Indépendance.*

Heijden (Jan van der), né à Gorcum 1637, m. à Amsterdam 1712.

20. *Vue d'un quai d'Amsterdam.*

Au premier plan, le canal, avec deux bateaux; puis, sur le quai, derrière les arbres qui le bordent, une rangée de maisons, d'une architecture

très-variée. Figurines exquises (dix-sept), par Adriaan van de Velde. A droite, au détour d'une rue, on découvre un petit carrosse à deux chevaux blancs, microscopiques. Très-fine qualité.

H. 37 c. L. 45 c. Bois.

C'est probablement le n° 75 de Smith, provenant de la vente G. van der Pot, Rotterdam 1808, 1,095 fl.

N° 35 du cat. de 1829.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

Heijden (attribué à VAN DER).

21. *Paysage.*

Sur le devant, un canal avec un bateau où sont quatre personnages en costume du commencement du XVIIIe siècle. Au second plan, les grands arbres d'un parc, quelques animaux, etc.

Signé : VH. Ce monogramme paraît assez authentique, mais il n'est guère possible qu'il se rapporte à Jan van der Heijden, quoique le payage soit très-fin de ton.

H. 21 1/2 c. L. 30 c. Bois.

N° 36 du cat. de 1829.

Helst (BARTOLOMEUS VAN DER), né à Haarlem 1613, m. à Amsterdam 1670.

22. *Portrait d'un magistrat et de sa femme.*

Ils sont assis l'un près de l'autre, vus presque de face, de grandeur naturelle et à mi-jambe. Le gros homme, en noir, tient de sa main gauche la main droite de la femme, dont l'autre main repose sur le bras du fauteuil. Elle a un corsage noir avec garnitures de plumes bleues, un jupon de satin blanc, broché d'or. A gauche, près de l'homme, une table à tapis rosâtre sur laquelle sont ses gants et son chapeau. En avant, un épagneul et deux lévriers coupés par la bordure. Les têtes se dessinent sur le ciel; mais à gauche est un fond de parc avec plusieurs figurines, une voiture à quatre chevaux, des chiens, etc.

A droite est la signature : *B. Van der Helst f.* 1666.

Ces deux personnages sont les mêmes que ceux des deux portraits du musée de Bruxelles (n°s 205 et 206), signés tous les deux : *B. Van der Helst* 1664, et fort mal à propos baptisés : *Van der Helst* et *sa Femme*, car, en 1664, van der Helst avait environ cinquante ans et l'homme du portrait n'a pas plus de trente ans. La tête de van der Helst est, d'ailleurs, connue par plusieurs portraits.

Tableau très-important du maître, très-savant, très-ferme, un peu

lourd. Les bras nus et les mains de la femme sont excellents. Les fonds avec les petites figures sont aussi très-adroitement peints. Peut-être sont-ils d'un autre artiste?

H. 134 c. L. 161 c. Toile.

— 23. *Portrait d'un magistrat.*

De grandeur naturelle. Jusqu'aux genoux. Il est assis, tourné à droite, près d'une table couverte d'un tapis rouge, la main droite sur le bras du fauteuil, la gauche contre sa poitrine. Vêtement noir, amplement drapé. Rabat blanc, uni, coupé carrément. La tête, presque de face, se dessine sur un rideau rouge. A droite, ouverture sur un fond de paysage.

A droite, à l'angle du haut, la signature coupée par le cadre : *B. Van der H....* 166.

H. 124 c. L. 103 1/2 c. Toile.

N° 33 du cat. de 1829.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

Hobbema (Meindert).

24. *Paysage.*

Au milieu, une passerelle sur un ruisseau qui occupe tout le premier plan à droite. Au delà du ruisseau, pays bocager, et tout au fond une ville dont on aperçoit les édifices. A gauche, un chemin bordé de grands arbres, qui arrive jusqu'à l'angle inférieur de la toile. Sur le chemin viennent un paysan en veste rouge et culotte bleue, et une paysanne avec un tablier jaune. Quelques autres figures, plus petites, sont dispersées dans le paysage : un homme sur la passerelle; plus loin, des bûcherons qui brûlent du bois, ce qui a fait intituler le tableau par Smith (n° 72) : *les Brûleurs de charbon de bois.*

A gauche en bas, sur le terrain, une signature qui paraît fausse, ce qui, bien entendu, ne fait rien à l'originalité de la peinture.

H. 49 c. L. 65 c. Toile.

Coll. du baron d'Armant, 1825 (acheté par M. Stanley) — 75 gs. (1).

N° 37 du cat. de 1829.

Hondecoeter (Melchior de), né à Utrecht 1636, m. à Utrecht 1695. Élève de son père et de J. B. Weenix.

25. *La Poule blanche.*

La poule blanche et ses poussins, un coq, des canards, une pie, etc.; tous de grandeur naturelle. Exécution large et magistrale.

(1) Gs. pour guinées ; £ pour livres sterling ; fl. pour florins ; fr. pour francs.

Gravé par J. B. Tetar van Elven.

H. 119 c. L. 135 c. Toile.

N° 38 du cat. de 1829.

Honthorst (Gerard), né à Utrecht 1592, m. à ... Élève d'Abr. Bloemaert.

26. *Un Homme de guerre*, endormi sur un tambour.

Il est casqué et armé. La figure, de grandeur naturelle, n'est vue que jusqu'aux genoux.

H. 106 c. L. 81 c. Toile.

N° 39 du cat. de 1829.

Hooch (Pieter de).

27. *Intérieur de salon.*

Une jeune femme, vêtue d'un caraco de velours rouge bordé d'hermine, assise près d'une fenêtre dans une salle dallée de marbre, tient de la main gauche un livre. Près d'elle, un enfant, vu de dos, en robe jaune-citron, joue avec un cerceau. A gauche, une table, couverte d'un tapis perse, et une chaise garnie de cuir; au-dessus, contre le lambris, un tableau représentant la Délivrance d'Andromède. Au milieu, ouverture sur une cour dallée de rouge et de blanc, dans laquelle s'éloigne, en pleine lumière, un gentilhomme qu'on voit de dos. En avant, sur le parquet noir et gris, une petite levrette et un singe. Belle qualité.

H. 57 1/2 c. L. 75 1/2 c. Toile.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

Jardin (Karel du), né à Amsterdam, vers 1630? m. à Venise 1678. Élève de N. Berchem.

28. *Halte de cavaliers.*

Un gentleman sur un cheval tourné à gauche, un autre descendu de son cheval qu'on voit de croupe; un peu en arrière, une lady à cheval. Plusieurs piqueurs. A droite, l'auberge; à gauche, paysage avec fond de montagnes. Exécution très-libre et qui indique un tableau non terminé. — Smith, n° 65.

H. 40 c. 1/2. L. 50 1/2 c. Toile.

N° 40 du cat. de 1829.

— **29.** *Portrait de vieillard.*

En buste, de grandeur naturelle. Il est assis et lit dans un livre. Pourpoint violet, manteau verdâtre. Extrêmement fini. Cela fait songer à Balthazar Denner.

H. 70 c. L. 65 c. Toile.

N° 41 du cat. de 1829.

Koninck (Philip), né à Amsterdam 1619, m. à Amsterdam 1689. Élève de Rembrandt.

30. *Paysage.*

Site de Hollande. Pays plat, où zigzague une rivière qui vient en biais, de gauche à droite, jusqu'au premier plan. On aperçoit à des plans successifs, très-éloignés, les sinuosités de la rivière, qui sans doute va se jeter à la mer, car on devine des dunes à l'horizon, bien loin, bien loin. Les pâturages sont entrecoupés de petits arbres, de saules, de buissons. En avant, à gauche, une bande de terrain dans l'ombre, avec un grand arbre, fait repoussoir à cette étendue plane qui semble peinte au vol. A droite, deux petits pêcheurs. Dans la prairie de l'autre côté de la rivière, un troupeau de moutons et un petit berger.

Grande et superbe peinture, où l'on admire surtout le ciel et l'eau. C'est peint d'une pâte abondante, d'une touche sûre et ferme.

H. 132 1/2 c. L. 162 c. Toile.

N° 43 du cat. de 1829.

Voir *l'Indépendance.*

Lingelbach (Joannes), né à Francfort-sur-Mein 1625, m. à Amsterdam 1687.

31. *Marine.*

Au premier plan, la plage avec plusieurs figures. Quelques barques de pêcheurs près du rivage. Plus loin, un grand navire.

Signé du monogramme.

H. 27 c. L. 30 c. Toile marouflée.

N° 46 du cat. de 1829.

Maes (Nicolaas), né à Dordrecht en 1632, m. à Amsterdam en 1693. Élève de Rembrandt.

32. *Portrait de Nicolas Heinsius?*

Le personnage, en pied, au tiers de grandeur naturelle, tout vêtu de noir, est assis, presque de face, dans son cabinet de travail, près d'une table couverte d'un tapis rougeâtre uni, de ce beau ton profond, particulier à Maes. Sa main gauche est repliée contre sa poitrine, sa main droite appuyée au bras du fauteuil. Sur la table, deux livres ouverts, un encrier et des papiers avec des sceaux de cire rouge-sang. Sur un coin du tapis, qui traîne par terre, est couché un petit carlin couleur chamois. Au-dessus de la table, un rideau feuille-morte, haut relevé par un cordon à glands. En arrière, une bibliothèque garnie de livres. A gauche, une porte en arcade ouverte, par laquelle on aperçoit une enfilade de chambres. Au-dessus

du cintre de la porte, sur lequel est écrit : ADX. VTRVMQVE PARATVS, est posé un buste de femme, en plâtre. En avant, au premier plan, sur le parquet, une sphère et deux livres, l'un portant pour titre *Atlas*.

Belle peinture, lumineuse, abondante, ferme et simple. Les vêtements noirs, la bibliothèque d'un gris jaunâtre, les demi-teintes du fond, l'effet de clair sous l'arcade, tout est d'un ton superbe.

La signature est sur une espèce de pancarte accrochée à la bibliothèque : MAES Año 1656. Maes n'avait alors que vingt-quatre ans, et tenait encore à l'école de Rembrandt. Il faut remarquer que, dès cette époque, il a souvent signé Maes et non Maas. Le beau tableau intitulé *l'Écouteuse*, exposé à Manchester (voir W. Burger, *Trésors d'art*, etc. p. 254-257), daté de la même année 1656, est signé aussi : Maes. Cependant cette forme flamande du nom hollandais — Maas — se rencontre plutôt dans les portraits qu'il peignit en sa seconde période, à Anvers où il habita, et depuis son retour des pays flamands.

H. 98 c. L. 91 1/2 c. Toile.

N° 49 du cat. de 1829.

Voir *l'Indépendance*.

— **33.** *Portrait d'homme.*

De grandeur mi-naturelle. En buste. Longue perruque; draperie violette. Au fond, percée de ciel violâtre. Seconde manière du maître, après sa transformation dans l'école d'Anvers.

Signé : MAES, l'M formant aussi un N pour le prénom, et daté 1676.

H. 44 c. L. 34 1/2 c. Toile.

Mathon (attribué à), imitateur de Gerard Dov.

34. *La Cave.*

Dans une cave voûtée, une servante s'est endormie sur une barrique. Un homme arrive, une chandelle à la main. Au second plan est posée, par terre, une lanterne allumée. Double effet de lumière. Triste peinture, à la suite de Schalcken.

H. 46 c. L 39 c. Bois.

N° 52 du cat. de 1829.

Meer (JAN VAN DER) de Delft, né à Delft, en 1632?...

35. *Portrait de jeune fille.*

En buste, grandeur naturelle, de trois quarts à gauche. Elle a les cheveux relevés à la chinoise, une perle à l'oreille. Un pli de draperie jaune retombe en arrière de sa tête. Une draperie bleu clair, qui enveloppe le torse, laisse apercevoir un bout de main. La physionomie est extraordinaire de finesse et d'expression. Fond sombre.

En haut, à gauche, signé I v Meer, l'M, surmonté de l'I, formant par monogramme les trois lettres I v M.

H. 46 c. L. 35 c. Toile.

N° 53 du cat. de 1829.

Voir *l'Indépendance*.

Metsu (Gabriel), né à Leiden 1615, m. à Amsterdam, après 1667.

36. *Le Billet doux.*

Jeune femme assise, et vue jusqu'à mi-jambe, de profil à gauche, devant un guéridon sur lequel est un grand vase de fleurs. Elle a sur la tête un capuchon blanc. Une grande pèlerine blanche couvre toute sa taille, et ne laisse voir qu'un peu de corsage rose tendre et des manches du même ton; jupon gris-perle. Sa main gauche tient un livre ouvert sur ses genoux. De la main droite avancée, elle prend un billet que lui présente un page, vu en pied, le chapeau à la main, en arrière du guéridon, à gauche. Fond de jardin et d'édifices qu'on aperçoit à travers une arcade. Peinture fine, harmonieuse, exquise. Smith, n° 70.

Signé sur le guéridon : G. METSU.

H. 25 c. L. 25 c. Bois.

Vente par M. Stanley 1815. . . . . 200 gs.
M. Lerouge 1818. . . . . 5,080 fr.
La douairière Borel . . . . . »

Exposé au Palais Ducal en 1855.

Miereveld (Michiel), né à Delft 1567, m. à Delft 1641. Élève de A. van Monfort (Blockland)?

37. *Portrait d'homme.*

En buste, de grandeur naturelle, tourné de trois quarts à droite. Tête énergique. Peinture ferme et simple, d'un grand caractère.

H. 60 c. L. 46 c. Bois.

N° 55 du cat. de 1829, comme Miereveld; attribution très-douteuse.

Mieris (Willem van), né à Leiden 1662, m. à Leiden 1747. Élève de son père Frans.

38. *Un Homme et une Femme à une fenêtre.*

H. 22 c. L. 14 c. Bois.

N° 56 du cat. de 1829.

— **39.** *Un Homme tenant un coq.*

H. 31 c. L. 25 c. Bois.

N° 57 du cat. de 1829.

Provenant de la coll. du prince de Kaunitz Rittberg.

Moucheron (Frederik), né à Emden (Hanovre) 1633? m. à Amsterdam 1686. Élève de Jan Asselijn.

40. *Le Pont.*

Au premier plan, un troupeau de vaches, suivi du pâtre monté sur son âne, passe un gué. Au second plan, vers le milieu, grande arche d'un pont, sous laquelle on aperçoit des montagnes à l'horizon. Les animaux et la figure sont de N. Berchem.

Signé.

H. 35 c. L. 46 c. Toile.

N° 58 du cat. de 1829.

Musscher (Michiel van), né à Rotterdam 1645, m. à Amsterdam 1705. Élève de Metsu.

41. *La bonne Mère.*

Femme assise, tenant un baby. A droite, un autre enfant dans son berceau, et, au premier plan, un épagneul. A gauche, une table couverte d'un tapis verdâtre, avec des pots. Au fond, une porte au milieu du lambris.

Signé et daté : *M. v. Musscher.* A° 1683.

H. 50 c. L. 41 c. Toile.

Vente Vrancken, Lokeren 1837. . . 1,275 fr.

Neer (Aart van der), né à Amsterdam 1619, m. à Amsterdam 1683.

42. *Marine*, au clair de lune.

A droite, une grande barque à voile ; à gauche, près du rivage, un petit bateau ; au fond, on aperçoit quelques voiles, et à l'horizon une bande de terre. Effet merveilleux. Peinture exquise, par frottis légers. Elle rappelle un peu Salomon Ruijsdael et van Goijen dans leurs meilleures œuvres.

Signé du double monogramme AV DN et daté 1644.

H. 44 c. L. 37 c. Bois.

N° 60 du cat. de 1829.

Neer (Eglon van der), né à Amsterdam 1643, m. à Dusseldorf 1703. Élève de son père et de Jakob van Loo.

43. *Le Goûter.*

Une femme assise tient sur son genou un plat d'argent. A sa droite, un enfant debout ; à gauche, une table à tapis perse, sur laquelle est un plat de fruits. En arrière, dans la demi-teinte, un homme. Froid, sec, maigre.

Gravé par W. Vaillandt.

H. 26 c. 2/3. L. 29 c. 2/3. Bois.

Malgré la gravure, l'attribution à Eglon van der Neer ne nous semble pas absolument certaine. Le tableau tient moins à Eglon van der Neer qu'à l'école de Netscher,

lequel, d'ailleurs, avait cherché, comme Eglon, à se former d'après le style de Terburg.

Ochtervelt (Jakob). Élève de Metsu?

44. *Intérieur de cuisine.*

Une cuisinière, debout, vue jusqu'à la cheville, et tournée vers la gauche, prépare des poissons sur une table. Derrière la table, une tête de petit garçon qui regarde en riant. Fond de lambris tout uni, gris clair, contre lequel est accroché un tableau. A droite, une porte fermée.

Signé dans le fond : J. Ochtervelt f.

H. 43 c. 1/2 L. 35 c. Bois.

N° 88 du cat. de 1829.

Voir *l'Indépendance.*

Ostade (Adriaan van), né à Lubeck 1610, m. à Amsterdam 1685. Élève de Frans Hals.

45. *Intérieur d'estaminet.*

Autour d'une table, cinq personnages. Une femme, en pleine lumière, tient un papier et chante. Devant elle, à gauche, un vieux joueur de violon, debout. En arrière, un homme, coiffé d'un chapeau, tient un pot; un autre est accoudé sur la table; un autre, en veste bleue, est vu de profil. Au premier plan, un chaudron, un tabouret en triangle, sur lequel un verre plein et une pipe. Au fond, à droite, une cheminée près de laquelle deux hommes allument leur pipe. Premier ordre du maître. Un chef-d'œuvre. — N° 157 de Smith qui donne de fausses dimensions.

Sur le manteau de la cheminée, signé : AVOstade. 1655.

H. 47 c. 1/3. L. 52 c. Bois.

Coll. W. Smith, Londres, 1819 . . 250 gs.
— Erard, Paris. . . . . 10,020 fr.
— Vrancken, Lokeren, 1838 . . 13,000 fr.

— **46.** *Un Fumeur.*

Tourné à gauche, accoudé sur le battant inférieur de sa porte et tenant de la main droite sa pipe, il regarde en souriant. Il a un chapeau grisâtre, des manches vertes, un surtout violacé. La porte est surmontée d'un auvent en demi-cercle, autour duquel circule une vigne. Smith, n° 141.

Signé : A. Ostade, sur le chambranle de la porte, au-dessus de la tête du bonhomme.

H. 27 c. L. 22 c. Bois.

N° 61 du cat. de 1829.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

Collection D. Jongh, Rotterdam, 1810. . .
— Comte Pourtalès, 1826. . . . . 17 gs.

Palamedes (Stevens) Palamedeszoon, né à Londres 1607, m. à Londres 1638. Élève de Jezaias van de Velde.

47. *Le Coup de pistolet.*

Combat de cavaliers. A droite, groupe principal : un cavalier armé de toutes pièces et casqué, monté sur un cheval pie, tire un coup de pistolet contre un cavalier qui fond sur lui, l'épée à la main ; celui-ci, en chapeau gris à plumes, est monté sur un cheval blanc. Beaucoup d'autres combattants ; des chevaux morts renversés par terre. A gauche, au premier plan, un étang dans lequel sont engagés quelques chevaux ; plus loin, de petits cavaliers qui s'enfuient.

Signé : Palamedes Palamedessen. 1634.

H. 38 c. 1/2 L. 54 c. Bois.

Poelenburg (Cornelis), né à Utrecht 1580, m. à Utrecht après 1666. Élève d'Abr. Bloemaert.

48. *Paysage avec des baigneuses.*

H. 16 c. L. 22 c. Cuivre.

N° 64 du cat. de 1829.

Poorter (Willem de)? Élève de Rembrandt? de Frans Hals? d'Anton Palamedes?

49. *Un Gentilhomme debout.*

La main droite appuyée sur une canne, la main gauche faisant un geste vers le fond, où, dans l'ombre, on aperçoit, au second plan, une femme accroupie et un homme, devant du feu. Le gentilhomme est coiffé d'un chapeau verdâtre, à bord retroussé. Il porte un pourpoint couleur chamois, et des bottes à chaudron. Le terrain du premier plan est frappé de lumière, tandis que tout le fond est sombre.

Signé à gauche, en pleine pâte : WP. B. *f.*

Immerzeel donne comme monogramme de ce peintre presque inconnu : WDP.

Brulliot donne, comme marque d'un graveur anonyme, qui a gravé, sans date, des portraits de rois et de reines d'Angleterre, un monogramme WP. qui se rapporte à la première lettre double de la signature de ce tableau.

H. 32 c. L. 24 c. Bois.

Voir *l'Indépendance.*

Potter (Paulus), né à Enkhuizen 1625, m. à Amsterdam 1654. Élève de son père Pieter.

50. *Le Repos près de la grange.*

A droite, un hangar en planches et couvert de chaume, près duquel un

grand hêtre peu branchu, un tronc de saule, et en arrière quelques feuillages; à la porte de la grange, deux moutons couchés. En avant, une vache rousse, couchée, la tête de face; et, tout à fait au premier plan, une souche d'arbre et quelques plantes.

Le groupe principal, presque au milieu, à gauche de la vache couchée et en avant du hêtre, est composé d'une paysanne conduisant à la lisière un baby, et causant avec un pâtre dont la grosse tête souriante est de face. Derrière eux, un cheval dont on ne voit que la croupe; un peu en avant, un mouton debout et vu par derrière, un bélier couché.

A gauche de ce groupe, au second plan, une femme, accroupie et la tête retournée, trait une vache rouge à tête blanche, de profil à droite. Près d'elle, deux béliers debout. A gauche, en avant, un mouton couché et un bélier debout, de profil à gauche. De ce côté, la vue s'étend sur des pâturages jusqu'à la ligne sinueuse de l'horizon, où sans doute sont les dunes.

Effet de soir. Ciel clair et argentin. Fond d'une extrême finesse. Les premiers plans, fermes, adroitement détaillés sans sécheresse. Partout, une touche juste, spirituelle. Couleur extrêmement harmonieuse. Conservation extraordinaire. Smith, n° 22.

Sur la grange, signé : *Paulus Potter* 1653, — l'année qui précéda sa mort.

Gravé par Voght dans la *Galerie Lucien Bonaparte.*

H. 32 c. 1/2. L. 27 c. Bois.

Collection Fabricius, Haarlem, 1744.	375 fl.
— Randon de Boisset, 1777.	4,000 fr.
— Destouches, 1794	3,600 »
Vente publique à Amsterdam, 1803.	8,100 fl.
— Lucien Bonaparte, Londres (acheté par M. Stanley), 1816.	330 gs.

Acheté depuis par M. Nieuwenhuis, qui le revendit au prince Auguste d'Arenberg.

N° 65 du cat. de 1829.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

Potter (attribué à).

51. *Paysage et animaux.*

Un ruisseau où deux vaches jaunes viennent boire; au second plan, intérieur de forêt. Effet de soir.

Belle exécution perlée. On dirait une étude d'après nature. Ce tableau est assurément d'un maître très-fort. De qui? Il ressemble un peu à Jan Wouwerman, un peu à Jan van Kessel d'Amsterdam, le sectateur de Hobbema. Il n'est pourtant pas impossible qu'il soit de Paul Potter,

qui semble avoir peint quelques paysages dans cette manière-là.

H. 25 c. L. 22 c. Bois.

N° 66 du cat. de 1829, comme Paul Potter.

Voir *l'Indépendance.*

Rijn (Rembrandt van), né à Leiden 1608, m. à Amsterdam 1669. Élève de P. Lastman et de J. Pinas.

52. *Tobie rendant la vue à son père.*

En face d'une fenêtre à gauche, par où vient le soleil, le père est assis, la tête renversée en arrière, et son fils, lui appliquant les deux mains sur le front, fait l'opération sur l'œil droit avec un stylet (1). La vieille mère, de profil à droite, tient entre ses deux mains la main de l'aveugle. A gauche, l'ange, de face, vêtu de blanc, les ailes étendues, dans la pleine lumière. Plus à gauche, dans le coin ombreux, deux figures assises, un homme et une femme. A droite, au premier plan, un chien barbet; au second plan, un homme sous un escalier; en arrière, cheminée, avec marmite sur le feu. Contre les lambris, dans la demi-teinte, sont suspendus des oignons et divers ustensiles. Le plafond, très-haut, est formé avec des charpentes, des pailles, etc.

Le jeune Tobie porte un turban et des moustaches. Cette tête, vue presque de face et penchée au-dessus de la tête du vieil aveugle, est assez froidement et petitement peinte, et rappelle un peu le jeune homme à turban, daté 1631, et appartenant à la reine Victoria (2). Les deux figures dans l'ombre à gauche rappellent aussi deux figures du *Siméon*, du musée de La Haye (3), tableau pareillement daté 1631. Au contraire, la tête du vieux Tobie est largement peinte comme une tête de grandeur naturelle. L'ange ressemble un peu, comme facture, aux anges, de même grandeur à peu près, qui veillent sur le tombeau vide, dans le *Christ en jardinier*, de Buckingham Palace (4). Ce tableau de la galerie d'Arenberg tient donc à deux manières, assez différentes déjà.

Signé, en toutes lettres, et daté 1636? le dernier chiffre peu lisible.

Gravé par Marcenay. Le même sujet, avec des différences, a été gravé par Greenwood.

H. 48 c. L. 39 c. Bois.

(1) Smith (n° 52) dit erronément que Tobie oint les yeux de son père.

(2) Exposé à Manchester (voir W. Burger, *Trésors d'Art*, p. 246).

(3) Voir W. Burger, *Musées de la Hollande, Amsterdam et La Haye*, p. 192.

(4) Voir W. Burger, Catalogue des tableaux de Buckingham Palace, *Revue universelle des Arts*, t. VII, p. 339, et t. VIII, p. 135.

Collection Gildemeester, 1800. . . . . 1,005 fl.
— George Hibbert, 1829. . . . . 103 gs.

Acheté de M. Nieuwenhuis, par le prince Auguste, postérieurement au catalogue de 1829. Voir *l'Indépendance*.

Ruijsdael (Jakob), né à Haarlem vers 1630, m. à Haarlem 1681.

53. *Le Torrent.*

La cascade au milieu. A gauche, groupe d'arbres. A droite, une maison couverte de chaume, et sur un chemin un troupeau de moutons avec le pâtre et la bergère. Excellentes figurines, largement peintes, — par qui? Tableau important, et d'une bonne conservation.

Signé, à gauche : *Ruisdael*, l'R formant un monogramme composé de J et de v (Jacob van Ruisdael).

H. 100 c. L. 87 c. 2/3. Toile.

— 54. *Entrée de forêt.*

En avant, à gauche, une mare, puis deux grands chênes, puis des arbres et une éminence. A droite, quelques troncs d'arbres, un grand pin. Au milieu, sur un chemin, s'en vont un homme à cheval et un homme à pied; plus loin, un petit cavalier et deux figurines.

Signé du monogramme.

H. 53 c. L. 66 c. 1/2 Toile.

— 55. *L'Hiver.*

Une chaumière; à droite, un fond de village; à gauche, une éminence et des arbres fouettés par le vent. Plusieurs figurines.

Signé en toutes lettres au bas à gauche, sur les terrains.

H. 41 c. L. 36 c. 2/3. Toile.

Schalcken (Godfried), né à Dordrecht 1643, mort à La Haye 1706. Elève de Samuel van Hoogstraten et de Gerard Dov.

56. *Diogène cherchant un homme.*

Tourné de trois quarts à gauche, il tient des deux mains sa lanterne; deux chandelles sont suspendues à un bouton de sa casaque. Près de lui, un jeune homme avec des oreilles d'âne. Derrière lui, quelques têtes goguenardes. Figure de grandeur naturelle, en buste.

Smith, n° 102.

H. 78 c. L. 62 c. Toile.

N° 72 du cat. de 1829.

— 57. *Le Médecin empirique.*

Il est assis, regardant une fiole. A droite, debout, la fillette qui le con-

sulte fait des mines et lève les yeux en l'air. Derrière le médecin, dans l'ombre, un petit garçon qui rit.

H. 29 c. L. 22 c. Bois.

Steen (Jan), né à Leiden vers 1626, m. à Leiden 1679. Élève de N. Knupper, d'Adriaan van Ostade? et de van Goijen.

58. *Les Noces de Cana.*

Immense salon, divisé par des arcades et décoré de guirlandes de fleurs, avec un grand rideau verdâtre, flottant à la partie supérieure de la toile. Au centre, sur une estrade entourée d'une balustrade, la table avec la mariée et les gens de la noce; c'est là que le Christ, debout, fait son miracle et touche des vases qu'un page a déposés en haut des degrés.

Autour de l'estrade sont rangées, à droite, à gauche, au fond, des tables où l'on fête la noce — et le miracle.

A droite, une fontaine où l'on puise l'eau, une entrée de cave d'où l'on monte des tonneaux, et, au-dessus, cinq ou six musiciens perchés sur une espèce de haut balcon.

Groupes de toute sorte, très-spirituels et très-libres.

En avant, une femme debout, buvant dans un long verre à pied, un personnage costumé en Folie, un petit garçon qui roule un tonneau, un autre qui fait boire une petite fille, etc.

Au coin gauche, premier plan, est Jan Steen lui-même, assis à table il se retourne en riant, et saisit par le manteau un gros compagnon barbu qu'il veut faire asseoir. En face de lui est sa femme, le sein nu, allaitant un baby; un homme, s'inclinant narquoisement, lui présente un verre.

Quelques arcades et fenêtres de ce côté gauche s'ouvrent sur un parc dont on entrevoit les arbres.

Dans cette composition, une des plus vastes et des plus importantes de Jan Steen, il a mis toute sa *philosophie*, toute sa gaieté caustique, tout son incomparable talent de mimique. Mais cependant, comme peinture, ce chef-d'œuvre n'est pas de la première qualité. Il est singulier qu'on n'y découvre point de signature, ni de monogramme, ni de date. Smith, n° 98.

H. 133 c. L. 159 2/3 c. Toile.

Coll. Paillet, 1814. . . . . 8,870 fr.
— duchesse de Berry, 1837 . . 21,000 fr.

— **59.** *L'Adoration des bergers.*

Sept petites figures. Très-faible.

Signé.

H. 17 c. L. 20 c. Bois.

N° 75 du cat. de 1829.

Il y avait dans la galerie d'Arenberg, en 1829, un autre Jan Steen : *l'Enterrement*, qui a reparu à l'exposition du Palais Ducal en 1855 (nº 115, appartenant alors à M. G. Couteaux).

Terburg (Gerard), né à Zwolle 1608, m. à Deventer 1681. Élève de son père.

60. *Le Concert.*

Une jeune fille, assise sur une chaise à dossier d'étoffe rouge, près d'une table couverte d'un tapis turc, chante, tenant de la main gauche un papier de musique, et, de la main droite élevée, battant la mesure. Elle est vue de profil, tournée à gauche. Corsage jaune-serin, bordé de noir jupe de satin blanc. Debout, un peu en arrière de la table, une autre jeune femme vue de face, en robe gris tendre, pince de la guitare. Toutes deux ont de longues boucles de cheveux blonds, descendant sur le cou.

Derrière la jeune fille assise, arrive un petit page en hauts-de-chausses gris et pourpoint chamois; chapeau sous le bras gauche, serviette sur le bras droit, il apporte un plateau. Fond sombre, avec les colonnes d'une haute cheminée à gauche, un rideau tombant perpendiculairement à droite, et, au milieu, un baldaquin vert.

Sur le barreau de la chaise, signé : G. T.

C'est une répétition du *Concert* du Louvre, nº 528, avec des changements, comme on voit : dans le tableau du Louvre, le fond est garni d'une tenture en tapisserie. Les dimensions non plus ne sont point les mêmes : le tableau du Louvre, qui est sur bois, n'a que 47 c. de hauteur et 43 c. de largeur. Il est signé également sur le barreau de la chaise, mais il y a : T. BVRG et non G. T. comme ici. De plus, le tableau du Louvre est cintré en haut.

Smith a catalogué comme originaux les deux tableaux : nº 48, celui du Louvre; nº 44, celui de la galerie d'Arenberg.

Dans la peinture de la galerie d'Arenberg, qu'on peut tenir pour une répétition originale, l'exécution est un peu plus *ronde* que dans la peinture du Louvre. Il ne serait pas étonnant que Constantia Terburg, qui imitait à merveille son père et qui, je pense, a peint quelquefois avec lui, l'eût aidé au second exemplaire de cette charmante composition.

H. 56 1/2 c. L. 46 c. Toile.

Nº 84 du cat. de 1829.

Terburg (attribué à).

61. *Portrait de femme.*

A mi-corps, de grandeur naturelle, debout, de trois quarts à gauche. Elle a de longues boucles de cheveux tombant sur le cou; pèlerine blan-

che, unie, bordée de guipures, un nœud de ruban doré au corsage noir. La jupe, entr'ouverte, laisse voir un jupon rouge camellia, à broderies d'or et d'argent. Les deux mains sont croisées l'une sur l'autre; la droite, tenant un éventail; grandes manchettes bordées de guipures comme la pèlerine; bracelets de perles à quatre rangées.

Très-beau et très-simple. Les mains surtout sont superbes. Mais est-ce de Terburg? Je crois bien que lui et Metsu ont fait quelques portraits de grandeur naturelle. Il y a de Metsu, à la galerie Steengracht à La Haye, un portrait de jeune garçon, aussi à mi-corps et de grandeur naturelle, qui ressemble à celui-ci comme exécution.

H. 98 c. L. 70 1/2 c. Toile.

N° 85 du cat. de 1829, comme Terburg.

Velde (Adriaan van de), né à Amsterdam 1639, m. à Amsterdam 1672. Élève de Wijnants.

62. *Le Troupeau au repos.*

Près d'une hutte, à gauche, un berger et une bergère, et, en avant, le troupeau : un bœuf blanc, tacheté de roux, debout de profil à droite, en lumière; trois vaches couchées; un bouc et des moutons couchés. Fond de paysage des dunes. Effet de soir.

Signé : *A. V. Velde* 1665, ou 1668?

Smith, n° 140, et Nieuwenhuis, qui a possédé le tableau, disent qu'il est daté de 1668. On lit plutôt 1665.

H. 57 1/2 c. L. 70 c. Toile.

Collection de Monté, Rotterdam, 1825. . . . . 7,005 fl.

La coll. de Monté avait été achetée en entier, avant la vente, par M. Nieuwenhuis, à la vente de qui, en 1833, le tableau fut payé 455 gs.

— **63.** *Le Taureau.*

Il est noir et blanc; debout, de profil à droite, devant une barrière de bois. Fond de paysage avec des arbres. Un peu sombre. Extrême vigueur de ton. Première force.

Signé à gauche, en bas : A. V. Velde. L'authenticité de la signature n'est pas incontestable.

H. 23 c. L. 35 c. Toile.

N° 91 du cat. de 1829.

Velde (attribué à Adriaan van de).

64. *Paysage et animaux.*

De l'eau, un pâturage, des vaches.

H. 22 c. L. 32 c. 1/2.

N° 92 du cat. de 1829, comme peint en collaboration par Adriaan et Willem. Mais

ni l'un ni l'autre n'ont mis la main à cette faible peinture, qui, pourtant, ne manque pas de finesse dans les fonds.

Velde (Willem van de) le jeune, né à Amsterdam 1633, m. à Londres 1707. Élève de son père et de Simon de Vlieger.

65. *Le Coup de canon.*

Temps calme. A droite, un grand vaisseau entre dans un port en tirant une salve de canon; plusieurs autres bâtiments à gauche. Effet de soleil couchant.

Signé à droite : *W. V. Velde, f.* 1663, ou peut-être 67?

H. 40 c. 1/3. L. 58 c. Toile.

C'est probablement le n° 243 de la vente Braamcamp, lequel offre la même composition et a les mêmes dimensions. Payé 700 florins par Fouquet.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

Wijnants (Jan), né à Haarlem vers 1600, m. à Haarlem après 1677.

66. *La Chasse au cerf.*

A gauche, monticules sablonneux, avec un groupe d'arbres. Derrière cette éminence, sur un chemin aboutissant à un étang qui occupe le premier plan à droite, des chasseurs à cheval et à pied poursuivent un cerf et une biche. Ces figurines et les animaux sont d'Adriaan van de Velde. Exquis.

H. 27 c. L. 39 c. Bois.

N° 100 du cat. de 1829.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

Willaarts (Adam), né à Anvers (1) en 1577, m. à Utrecht en 1640?

67. *Un Port.*

Mer clapotée. Plusieurs navires à trois mâts. Un gentilhomme va s'embarquer dans une chaloupe qui vient le prendre. Beaucoup de personnages sur le quai; à gauche, quelques maisons et une tour.

Signé à gauche, en bas, sur un coin de maison dans l'ombre : A. W. 1622 (?), l'A étêté, comme celui du monogramme d'Albrecht Dürer.

H. 43 c. 1/2. L. 95 c. Bois.

N° 94 du cat. de 1829.

Wouwerman (Jan), né à Haarlem en 1629, m. à Haarlem en 1666. Élève de son frère Philips et de Wijnants.

68. *Paysage.*

(1) Quoique né à Anvers, il n'a laissé aucune trace dans la gilde des peintres de sa ville natale. Il passa sans doute très-jeune en Hollande, et son talent est plus hollandais que flamand. Il a d'ailleurs été doyen de la gilde de Saint-Luc d'Utrecht, dont ses deux fils, Cornelis et Abraham, furent reçus membres.

A droite, un groupe de grands arbres, et, vers le milieu, un chemin par lequel arrive un cavalier. A gauche, au premier plan, des troncs d'arbres abattus, et, au delà d'une bruyère, des fonds très-fins.

Excellente peinture, d'une touche perlée, d'une pâte solide, d'une conservation parfaite. L'exécution, aussi bien que la composition, rappelle Hobbema. Le petit cavalier paraît être de Jan lui-même.

Signé à droite, au bas : J W.

H. 32 c. 1/2. L. 37 c. Bois.

N° 99 du cat. de 1829.

Voir *l'Indépendance*.

Wouwerman (Philips), né à Haarlem 1620, m. à Haarlem 1668. Élève de son père et de Wijnants.

69 *Les Maux de la guerre.*

Au milieu, de profil à gauche, sur un cheval couleur chamois, le capitaine d'une troupe de soldats; près de lui, de face, son trompette, à cheval. A droite, un officier, sur un cheval blanc, saisit de force une femme que lui donne un soldat casqué; plusieurs groupes, paysans, femmes, soldats, et, tout au coin, une maison, d'où l'on jette les meubles par les fenêtres. A gauche, des paysans liés, des soldats emportant du butin, etc. Au fond, dans tout le paysage, des maisons incendiées qui fument; la dévastation.

Signé du monogramme.

H. 48 c. 1/4. L. 64 c. Bois.

Coll. Valkenburg, Rotterdam, 1731. . . . . 850 fl.

Ce tableau a fait partie de la galerie de Hesse-Cassel, d'où les soldats français l'emportèrent. Il entra dans la galerie de la Malmaison, et, à la vente de cette collection, en 1816, il fut vendu 10,000 fr. Il était en 1829 chez M. Boursault.

Smith, n° 257, trouve cette peinture un peu brune, et la classe, avec raison, dans la seconde manière du maître; mais c'est un chef-d'œuvre de cette période.

— **70.** *Les Laitières.*

Un homme monté sur un cheval blanc, de profil à gauche, et ayant en croupe une femme qu'on voit de dos, cause avec deux paysannes, debout, chargées de leurs pots au lait. Au second plan, à droite, un homme assis sur une petite éminence, au pied d'un arbre, paraît indiquer du geste le chemin.

Exquis. Première qualité. Je ne le trouve pas catalogué dans Smith.

Signé du double monogramme.

Gravé par Moireau.

H. 31 c. L. 35 c. Bois.

N° 97 du cat. de 1829.

— **71.** *Halte militaire.*

Devant une grande tente de vivandière, accotée à un arbre, un officier, sur un cheval gris, prend un verre que lui offre une femme; un cavalier sonne de la trompette; un autre arrange la selle de son cheval; un homme cuirassé et casqué; des soldats couchés, etc. A gauche, un fleuve, des baigneurs; un chasseur et un groupe de paysans attendent le bac de passage, qu'on voit venir. Des collines à l'horizon. Fond très-lumineux. Les arbres sont un peu petitement peints. Composition capitale. Smith, n° 366.

Signé du monogramme.

H. 56 c. 1/2. L. 70 c. Toile.

N° 95 du cat. de 1829.

— **72.** *La Pêche.*

Paysage sillonné par une rivière qui baigne tout le premier plan à droite. Deux hommes tirent leurs filets. Sur l'autre bord, un cavalier fait boire son cheval, et, par un chemin montueux, arrivent un autre cavalier et plusieurs personnages. A gauche, au premier plan, terrain sablonneux avec un arbre dépouillé et quelques figurines; au second plan, un pigeonnier perché sur deux piquets, et deux maisonnettes. Fond de monticules sablonneux. On est tout près des dunes.

Première manière de Wouwerman, qui rappelle beaucoup son maître Wijnants dans ces terrains jaunâtres. Touche vive, perlée, spirituelle. Exquis. Smith, n° 157.

Signé à gauche, au coin du bas, du double monogramme.

Gravé par Le Bas, par Moreau, par Beaumont.

H. 37 c. L. 49 c. Bois.

Coll. de Julienne. . . . . .
— Poulain, 1780 . . . . . 3,580 fr.
— comte de Vaudreuil, 1784. 3,580 »

N° 96 du cat. de 1829.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

Voir *l'Indépendance*.

— **73.** *Paysage avec figurines.*

Pays montueux et aride. En avant, vient un cavalier. Sur une éminence, un paysan assis. Quelques autres petits personnages.

Première manière du maître, au sortir de l'atelier de Wijnants. Petit morceau très-curieux comme point de départ du maître.

Signé du monogramme.

H. 15 c. L. 23 c. Bois.

N° 98 du cat. de 1829.

Wouwerman (Pieter), né à Haarlem 1626? m. à Haarlem 1683. Élève de son frère Philips.

74. *Chasse au faucon.*

Paysage très-accidenté. Beaucoup de figures à cheval et à pied, très-spirituellement mouvementées. Tableau important pour le maître, mais un peu lourd et noir.

Signé du monogramme.

H. 57 c. 1/2. L. 80 c. Toile.

— **75.** *Chasse au cerf.*

Pendant du tableau précédent.

W. Burger.

(*La fin au prochain numéro.*)

NOTICE HISTORIQUE

SUR

LA VIE ET LES OUVRAGES DE J.-G. MOITTE,

STATUAIRE (1).

Jean-Guillaume Moitte naquit à Paris, en 1747, d'un graveur en taille-douce, membre de l'Académie royale de peinture et sculpture, et père de six enfants, qui ont tous cultivé les arts. Les deux demoiselles, Angélique-Rose et Mélanie, ont gravé sous la direction de leur père. L'aînée surtout a montré du talent dans ses estampes, d'après L'Épicié, L'Allemant et autres. Des quatre fils, François-Auguste fut aussi graveur; Jean-Guillaume embrassa la sculpture; Alexandre fut peintre, et Jean-Baptiste-Philibert, architecte. Ce dernier est mort en 1808, professeur à l'école de Dijon.

Il s'était fait remarquer par un projet de cathédrale et par un arc de triomphe qui obtint un prix en 1792. Le peintre, que nous aimons à compter parmi les correspondants de la classe, est professeur à l'Ecole impériale militaire de Saint-Germain en Laye.

Dès le plus bas âge, Jean-Guillaume essayait de former de petites figures avec de la cire, et usurpait, pour cet exercice, la plus grande partie du temps destiné à son éducation. Ce goût était trop prononcé pour lui prescrire une autre direction. Le père, chargé de la gravure du monument que la ville de Reims avait fait ériger à Louis XV, par Pigalle, profita de ses relations avec ce statuaire, pour lui confier son fils, alors âgé de quinze ans.

(1) L'article biographique que Périés a rédigé, dans la *Biographie universelle* de Michaud, ne remplace pas cette intéressante notice, que Joachim Le Breton, secrétaire perpétuel de la classe des Beaux-Arts de l'Institut impérial de France, avait composée pour être insérée dans les Mémoires de cette classe, et qui fut lue d'abord avec succès dans la séance publique du 3 octobre 1812. Nos lecteurs seront bien aises de trouver ici cette notice peu connue, que l'auteur n'a pas fait réimprimer à part comme celles qu'il a consacrées aux musiciens Haydn et Grétry. — P. L.

En le douant d'heureuses dispositions pour l'art, la nature ne fut pas entièrement libérale, car elle lui refusa une santé proportionnée aux travaux des sculpteurs. La fatigue d'aller tous les jours du faubourg Saint-Victor à l'extrémité du faubourg du Roule, où demeurait son maître, parut seule épuiser ses forces, au point que Pigalle le remit entre les mains de Le Moine, dont il était lui-même l'élève, et qui habitait au centre de Paris.

Jean-Guillaume Moitte était resté trois ans dans l'école de Pigalle, et jusqu'en 1771, qu'il partit pour Rome, il fut élève de Le Moine. En suivant les principes de son premier maître, il devait contracter une manière sèche et dépourvue de grandeur, sans l'être de vérité; en s'abandonnant au second, il n'aurait été ni pur ni vrai. M. Moitte a été supérieur en tout à Le Moine, et il a plus de style que Pigalle : ainsi le premier trait de son éloge, c'est qu'il se forma lui-même. Si l'on reconnaissait, dans quelques-uns de ses ouvrages, les traces des premières leçons qu'il a reçues, il faudrait se rappeler que personne n'échappe entièrement aux habitudes de l'éducation, et que, si le commencement du XVIIIe siècle avait vu l'art statuaire se rapprocher de l'étude de la nature, on était loin encore de sentir qu'il fallait la choisir noble ou gracieuse, et surtout étudier l'antique, pour y puiser le beau idéal. Ses premiers succès dans les écoles de l'Académie furent rapides : il obtint, en 1766, des médailles, le prix de la tête d'expression, et le second grand prix; mais le chagrin d'avoir manqué le premier, qu'il n'obtint que deux ans après, et même les contrariétés dont fut accompagné ce triomphe, altérèrent si gravement sa santé, que dans ce moment la mauvaise constitution qu'il avait reçue de la nature l'a toujours menacé. Après trois rechutes, il fallut le renvoyer de Rome en France, en 1773, sans avoir pu faire les études qui doivent décider de la force et de la direction du talent. Le chagrin de quitter l'Italie presque sans fruit, joint à l'influence de sa maladie lui firent une telle impression, que, si l'on n'avait pas eu la prudence de le faire accompagner et surveiller attentivement, il aurait attenté à ses jours, en repassant le mont Cenis. Il est vrai qu'ayant vu Rome et ses chefs-d'œuvre de sculpture antique, ses yeux s'étaient ouverts; qu'il avait dû reconnaître combien ses maîtres, et l'école française, et lui-même étaient loin du but; que, perdant les moyens, même l'espérance de se former, il

pouvait croire que la grande carrière de l'art lui était comme interdite; et certes, pour un artiste qui sent la noble ambition de la gloire, un mouvement de désespoir est concevable.

Les soins affectueux d'une bonne famille et le temps calmèrent son imagination : sa santé se rétablit. Mais toutes ces circonstances avaient tellement frappé son jeune frère, Alexandre, qui venait de concourir au grand prix de peinture pour la première fois, qu'il abandonna la maison paternelle, afin de s'éloigner de la carrière des arts, si orageuse pour Jean-Guillaume. Ce fut dans le calme qu'il retrouva après son retour, que M. Moitte dessina à la plume plusieurs grandes frises d'un beau style, et qui firent sensation parmi les artistes. S'il n'avait pas pu modeler et travailler le marbre à Rome, sa tête s'était meublée, ses portefeuilles s'étaient enrichis. M. Auguste, orfévre du roi, se l'attacha, pour avoir des dessins qui servaient de modèles à ses plus beaux ouvrages, ce qui lui donnait une grande supériorité sur tous les autres orfévres. M. Moitte a produit peut-être plus de mille dessins de ce genre, et il a, sous ce rapport, une gloire particulière qu'il aurait peut-être trop dédaignée plus tard; car enfin il a rendu à un genre de luxe, que les plus grands maîtres n'ont pas refusé d'illustrer, un degré de mérite qui n'existait plus en France depuis plus d'un siècle.

M. Moitte avait donc la première réputation de dessinateur pour le style, la pureté et la composition : mais ce n'était pas être statuaire.

Cependant il fit assez pour mériter d'être agréé à l'Académie en 1783. Il fallait un morceau de réception en marbre, pour avoir le titre d'académicien : c'était une dépense considérable pour son état de fortune; il différa, et la Révolution vint détruire les académies avant qu'il eût rempli cette condition.

Une occasion se présenta enfin, et M. Moitte eut toute sa valeur : ce fut en 1792, lorsqu'on changea la destination de l'église Sainte-Geneviève. Heureusement, l'administrateur chargé de diriger les travaux (M. Quatremère de Quincy) avait le sentiment et même la connaissance positive de l'art statuaire; il savait la portée de chaque artiste; et, considérant les choses plutôt que les individus, le but plus que les agents, il appliqua les hommes les plus habiles aux objets les plus importants, et à chaque talent, son genre, seule manière de faire des monuments

respectables. M. Moitte fut chargé du grand fronton, pour lequel ses beaux dessins de frise le désignaient. Le résultat prouve que le choix était bien fait; car c'est non-seulement le principal titre de M. Moitte auprès de la postérité, mais encore le plus beau monument de cette nature, et même le seul qu'aient produit les modernes jusqu'à lui.

Cet immense bas-relief, qui est consacré par l'estime générale, depuis vingt ans, est trop connu pour que nous nous arrêtions à en détailler le mérite. Nous dirons seulement qu'il caractérise si bien le temple et sa destination, qu'il semble n'avoir aucun nouveau changement à redouter. En effet, il représente la Patrie qui distribue des couronnes aux vertus civiques et au génie; mais c'est toujours l'asile sacré où reposent les cendres des hommes qui se sont illustrés par de grands services ou d'éminents mérites. Toutes les statues, tous les bas-reliefs qui décorent l'extérieur et l'intérieur du Panthéon représentent des vertus et des qualités que la religion consacre, telles que le dévouement à la patrie, le respect à la loi, la justice, la raison, les sciences et les arts. En y rappelant le culte, loin de proscrire ces images des devoirs du citoyen et du sujet, on renouvelle en quelque sorte l'alliance des vertus sociales et des talents avec la religion; on la rapproche elle-même de l'État, qu'elle doit toujours servir.

Jusqu'ici, M. Moitte n'a point fait de statue; cependant il était chargé de celle de Dominique Cassini, avant ses travaux du Panthéon, et le modèle qu'il en exposa au Salon du Louvre accrut sa réputation déjà très-honorable. On en a vu le marbre à la dernière exposition publique, environ vingt ans après. Les artistes ont rendu justice au rare mérite des parties nues, mais ils ont critiqué la pose et la draperie; ils ont pensé qu'en voulant s'affranchir du costume moderne, M. Moitte avait trop, ou trop peu fait; que le costume ne doit être, ni suivi, ni observé à demi. Quoi qu'il en soit, la statue de Cassini honorera toujours la mémoire de M. Moitte.

Il fut rappelé à son véritable talent, lorsqu'on lui confia un des bas-reliefs de la cour du Louvre : c'est peut-être le plus parfait de ses ouvrages (1). Il y a mis tout ce qu'il possédait de science, de style et d'habileté. Le sujet est l'Histoire appuyée sur

(1) Le bas-relief du fronton, à droite de l'horloge.

des tables où elle vient d'inscrire l'*an VI* et *Napoléon le Grand*. Il a placé dans l'attique des sujets analogues à l'histoire, et dans les panneaux des personnages éminemment historiques, tels que Moïse, Numa et Lycurgue.

Le bas-relief placé dans le musée du Sénat, et qui représente la Patrie appelant ses enfants à sa défense, était un de ses ouvrages de prédilection. Il a toujours regretté qu'on ne le lui ait pas fait exécuter en marbre, surtout après avoir prouvé, par le tombeau du général Desaix, qu'il travaillait habilement cette matière, genre de mérite qu'on ne lui connaissait pas. Quoique ce dernier monument ait essuyé aussi des critiques sévères, il atteste cependant que son auteur réunissait le goût de la décoration à la science. Il est remarquable par une sorte d'élégance de composition, et il n'aura pas, comme beaucoup de mausolées, pittoresquement conçus, l'inconvénient de déparer l'architecture des églises par une discordance révoltante. Mais M. Moitte eut-il raison pour cela de s'éloigner du style antique, et de se rapprocher, à dessein, de la sculpture du XVIe siècle, dans la crainte de faire disparate avec le sujet principal, qui devait être représenté en costume français? Ce sont les gens de l'art qui ont le droit de juger si le beau idéal, qui appartient essentiellement à la sculpture monumentale, était aussi inconciliable que l'a cru M. Moitte, avec une circonstance particulière. Nous ne nous chargeons que de donner les motifs de l'artiste.

Les dernières années de M. Moitte furent occupées par d'immenses travaux; mais la plupart ne sont point achevés. Ses grands bas-reliefs pour la colonne de Boulogne, et surtout la statue équestre du général d'Hautpoul, auraient mis le sceau à sa réputation. La mort lui a ravi ce dernier monument, dont il n'a fait que le modèle en petit. Les autres s'achèvent, et, comme on ne s'écartera ni de l'intention, ni du style de l'auteur qui les a conçus et commencés, la postérité les appréciera comme lui appartenant, et lui en tiendra compte.

Mais, sans attendre l'arrière-justice de l'avenir, et pour ne pas prolonger l'énumération détaillée de tous les travaux du statuaire que nous regrettons, je m'arrêterai à ses titres incontestables, que je résume.

Malgré des obstacles et des accidents qui pouvaient arrêter M. Moitte dans sa carrière, il rendit à l'orfévrerie des formes et

un style qui transformèrent une richesse brute et de mauvais goût en objets d'art : il donna, le premier, à la France et à l'école française, l'exemple, unique dans les temps modernes de la sculpture monumentale appliquée en grand à l'architecture, et cet exemple est un bel ouvrage : il laisse une bonne statue d'un homme célèbre dans les sciences. C'est à l'appui de la médiocrité qu'il faut appeler la nomenclature de tout ce qu'elle a produit, parce qu'on lui assure du moins le prix du labeur. L'artiste qui, comme M. Moitte, a des titres à la gloire, me prescrirait, s'il le pouvait, du tombeau, de ne parler que de ceux-là.

M. Moitte, avec des formes austères, qu'il tenait de sa constitution et des premiers événements de sa vie, était d'un commerce constamment aimable et doux dans sa famille. Ami chaud, maître paternel, il était encore susceptible d'actions nobles et désintéressées, même envers des confrères qu'il n'affectionnait pas. On ne fut point meilleur époux; et, si la nature lui avait accordé des enfants, il aurait été excellent père. Sa fin fut triste et longuement prolongée; lui seul ne l'avait pas prévue.

Sa destinée fut d'avoir de grandes difficultés à vaincre, d'avoir un ennemi dans son organisation physique, d'être peut-être aigri, parce qu'il obtint tard la considération à laquelle il sentait avoir des droits; et, malgré tant de résistances, il a su prendre un rang très-distingué parmi les sculpteurs du siècle.

Notre devoir est d'inscrire son nom parmi les artistes qui honorent l'école française.

JOACHIM LE BRETON.

ANTOINE RENOU,

PEINTRE (1).

Les Beaux-Arts et les Belles-Lettres ont une telle analogie, que l'on voit souvent des artistes distingués charmer leurs loisirs par les travaux littéraires, et enrichir le domaine des sciences ou celui des Lettres. L'artiste estimable dont je vais entretenir le lecteur nous en fournira un exemple sensible.

Antoine Renou, secrétaire perpétuel de la ci-devant Académie royale de Peinture, membre de celles de Saint-Pétersbourg, de Philadelphie, de Richemont en Virginie, de Rouen, et de la Société des Sciences, Belles-Lettres et Beaux-Arts de Paris, naquit dans cette dernière ville en 1731. Il y fit de fort bonnes études, d'abord au collége des Jésuites, et ensuite à celui des Quatre-Nations, où il étudia la rhétorique. L'amour des lettres, celui de la gloire, stimulant ses efforts, il fut toujours le premier, ou au moins le second de sa classe; distingué également dans tous les concours, il obtint souvent des couronnes à l'Université.

Cependant, un penchant irrésistible portant son génie vers les arts du dessin, la peinture parvint à le fixer. Ses premiers essais se firent sous la direction de M. Pierre, dont il quitta bientôt l'atelier pour l'école de M. Vien. Ayant fait de rapides progrès sous les yeux d'un aussi habile maître, il se vit bientôt en état de concourir pour le grand prix de peinture, et ne tarda pas à conquérir la seconde palme; il était près d'atteindre à la première lorsque, vers l'an 1760, il fut appelé à la Cour du roi Stanislas avec le titre de peintre de ce prince, auprès duquel il jouit de toute la considération, ainsi que de tous les avantages que ses qualités personnelles devaient lui faire obtenir. Estimé, recherché de toute la Cour, distingué par un prince dont les malheurs avaient rendu les vertus

(1) Nicolas Ponce, graveur et homme de lettres, auquel on doit l'article d'Antoine Renou dans la *Biographie universelle* de Michaud, n'a pu faire entrer dans cet article, exact et curieux d'ailleurs, tous les renseignements et toutes les appréciations que renfermait une notice nécrologique, qu'il avait rédigée longtemps auparavant, au moment de la mort de son ami. Cette notice nous a paru digne d'être conservée comme un complément nécessaire à l'article abrégé qu'on trouve dans la *Biographie universelle*. (*Note du Rédacteur.*)

et la bonté encore plus intéressantes, M. Renou se trouva en quelque sorte nécessaire à cette Cour par la diversité de ses talents. Doué d'une belle figure, d'une taille avantageuse et d'un bel organe, possédant cette politesse, ce ton de la bonne société qui semble distinguer particulièrement les Français du XVIIIe siècle, il brillait également à Lunéville, soit qu'il y prît le masque de Thalie, la lyre d'Anacréon ou le pinceau d'Apelles. Malheureusement, les bons princes ne sont point immortels : Stanislas, fort avancé en âge, paya le tribut à la nature, et notre jeune artiste, forcé de renoncer aux douces illusions que son séjour à la Cour avait pu lui faire naître, revint à Paris, où, se livrant à l'étude de la peinture avec une ardeur nouvelle, il se fit agréer à l'Académie en 1766, sur un tableau représentant *Jésus-Christ parmi les docteurs*. M. Cochin, depuis longtemps secrétaire perpétuel de cette académie, désirant s'adjoindre l'un de ses confrères pour le suppléer au besoin, les talents littéraires de M. Renou le firent préférer à tous les concurrents; il fut nommé à cette place en 1776. M. Cochin étant venu à mourir en 1790, il en devint titulaire.

L'Académie de Peinture ayant été supprimée à l'époque de la Révolution, M. Renou resta attaché aux écoles spéciales de peinture avec le même titre de secrétaire, auquel on joignit celui de surveillant des études, fonctions qu'il a exercées jusqu'à sa mort. Parmi tous les tableaux de cet artiste, l'on remarque particulièrement le plafond représentant l'*Aurore*, exécuté dans la galerie d'Apollon : ce tableau, peint en 1781, est son morceau de réception à l'Académie. Il a exécuté encore deux autres plafonds, l'un d'une très-grande dimension pour le Théâtre-Favart, et l'autre pour l'Hôtel des Monnaies de Paris : le premier a été détruit lors de la restauration de la salle. Son tableau représentant *Agrippine débarquant à Brindes*, et apportant l'urne qui contient les cendres de Germanicus, qu'il fit pour le roi, et un autre dont le sujet est une *Annonciation*, qui se voyait dans un couvent de religieuses à Saint-Germain en Laye, fixèrent l'attention des connaisseurs.

En général, les tableaux de M. Renou sont d'une ordonnance sage; ses compositions sont bien pensées; l'on remarque toujours dans ses ouvrages l'homme d'esprit instruit, qui ne s'écarte jamais des convenances ni de la vérité des costumes, et qui joint à un génie éclairé une érudition profonde. Cependant l'on s'aperçoit facilement que, contrarié par les circonstances, il n'avait pas vu les chefs-d'œuvre des grands maîtres de l'Italie. Aujourd'hui, les artistes français pourront les étudier, sans s'éloigner des rives de la Seine.

Nous venons de considérer M. Renou sous le rapport des arts ; il nous reste maintenant à le considérer sous celui de la littérature. Il venait d'être agréé à l'Académie, et, jusque-là, il n'avait regardé la poésie que comme un délassement, lorsque, se trouvant un jour dans une société d'hommes de lettres connus, la discussion s'engage sur la prééminence et sur les difficultés de la peinture et celles de la poésie, dispute qui, sans rien prouver, aigrit souvent des hommes qui ne devraient rivaliser que d'estime et d'amitié. Le Mierre, présent à cette dispute, soutient vivement la suprématie de l'art de Boileau ; Renou, celle de l'art de Raphaël ; enfin Renou, poussé à bout, défie Le Mierre de faire un tableau, et s'engage à faire une tragédie. Effectivement, la tragédie fut faite et jouée au Théâtre-Français : cette pièce est imprimée ; c'est celle de *Térée et Philomèle*. L'on y remarque non-seulement de beaux vers, mais encore de belles scènes ; le premier acte surtout réunit tous les suffrages ; une intrigue de coulisse en suspendit les représentations. Pour le tableau, il est encore à faire.

Cette lutte, de laquelle M. Renou se tira avec gloire, le détermina à suivre la carrière des lettres, et à se délasser des travaux d'un art par le charme d'un autre. Quelque affaiblissement qu'il ressentit alors dans l'organe de la vue lui laissant plus de temps à consacrer à la poésie, il entreprit la traduction en vers du poëme latin de Dufresnoy sur la peinture : il était là dans son domaine ; aussi cet ouvrage (surtout pour les notes qui l'accompagnent) a-t-il obtenu l'estime des artistes et celle des connaisseurs. Enhardi par ce succès, M. Renou essaya de traduire en vers la *Jérusalem délivrée*. La perte qu'il fit des quatre premiers chants de ce poëme, loin de le décourager, redoublant son ardeur, il les recommença, et ce grand ouvrage est aujourd'hui entièrement terminé.

Toujours dévoué à la peinture, M. Renou ne laissait guère passer d'exposition publique sans travailler à éclairer l'opinion sur les productions de ses confrères ; mais, bien loin de chercher, comme beaucoup de critiques, à les affliger par des sarcasmes virulents ou des censures amères, son but fut toujours plutôt de mettre le public dans la confidence des arts, que de donner des aliments à sa malignité, et de tromper sa raison pour amuser son esprit. Cependant il avait trouvé le secret d'égayer la matière : on se rappelle encore les lettres du marin, et celles de M. Bonnard, marchand bonnetier.

Quoique d'un caractère assez grave, quelquefois même un peu sévère, M. Renou était aimable en société ; il avait su se faire aimer des jeunes gens avec lequels sa place de surveillant des études le mettait dans un

rapport habituel. Les discours qu'il prononçait chaque année, lors de la distribution des prix des écoles de dessin, sont tous des modèles dans leur genre. Il semble voir un bon père converser avec ses enfants, et leur donner ses avis, avec cet intérêt tendre, cette sollicitude qu'inspire la jeunesse aux vieillards animés de l'amour de leurs semblables.

Chargé plusieurs fois, soit pour l'intérêt général des arts, ou pour l'intérêt particulier des artistes, de porter au sein de l'Assemblée nationale, ou auprès des grandes autorités de l'État, les vœux ou les demandes de ses confrères, il remplit toujours ces importantes missions avec le courage du philosophe, l'empressement du devoir, et le zèle de l'amitié.

Parvenu à l'âge de soixante et treize ans, toujours plus occupé des arts et des lettres que des calculs de l'intérêt, ou des spéculations de la fortune, M. Renou a terminé sa carrière en décembre 1806, laissant une veuve et deux jeunes enfants, plus riches des vertus de leur époux et de leur père, de l'estime et de la considération qu'il avait obtenues, que du patrimoine qu'il leur a laissé.

N. Ponce.

CATALOGUE DE L'OEUVRE

DE

CUVILLIÉS PÈRE ET FILS.

Ce qui nous manque en France pour compléter l'histoire de l'architecture, c'est une biographie d'architectes français. Sur ce sujet tout est à faire; car on ne peut guère tenir compte des essais de Félibien, de Pingeron, de d'Argenville et même de Quatremère de Quincy : ces biographes ont trouvé plus simple de refaire ou de traduire la vie des architectes étrangers et notamment des Italiens, au lieu de s'occuper sérieusement de leurs compatriotes, comme si la renommée des Michel-Ange, des Bramante, des Palladio, etc., ne brillait pas d'un assez vif éclat!

Doit-on conclure de cet oubli, que la France n'a jamais produit de grands maîtres en architecture? Bien au contraire! Pour notre compte, nous remplirions des pages entières de noms d'artistes dont elle a droit de s'enorgueillir, tels que Guillaume de Sens, Henry de Narbonne, Jean Mignot, Roger Ango, Pierre Fain, Guillaume Senaut, Jean Texier, Pierre Nepveu, François Marchand, Fontant, Jean de Beaujeu, Gouéder, Raoul de Lanmeur et tant d'autres dont les noms, heureusement retrouvés, attestent ce que nous avançons.

Il est regrettable que Félibien, au lieu de nous donner des noms d'architectes grecs et romains, n'ait pas scruté de préférence les archives de son pays; car il nous aurait transmis des noms d'artistes qui sont probablement perdus pour nous, et l'on n'aurait pas, pendant plus de deux siècles, attribué à des artistes italiens les chefs-d'œuvre de la Renaissance française.

Que penser d'un biographe qui n'a pas accordé la moindre attention aux artistes du siècle qui le précédait? Pour n'en citer qu'un exemple, les travaux considérables de Jacques Androuet Ducerceau, un des plus grands artistes de son époque, à la fois architecte, ingénieur, dessinateur et graveur, n'auraient pas dû échapper à Félibien; et pourtant ce biographe ne daigne pas en

faire mention, tant il est vrai qu'en France on admire plus les étrangers que les nationaux.

L'absence de documents sur les artistes français a pour cause principale cette critique inintelligente qui s'attaque depuis deux siècles, et même de nos jours, aux chefs-d'œuvre du Moyen-âge. On ne comprend pas assez que l'on ne peut rester toujours Grec ou Égyptien, que le progrès n'est jamais stationnaire, et qu'un des premiers besoins de l'artiste, l'aliment de son génie, c'est l'invention, c'est la nouveauté. Il faut surtout être de son pays; et, si les chefs-d'œuvre des temps anciens sont autant d'exemples à suivre dans nos études, nous ne devons pas abandonner cependant ce qu'ont fait nos pères. A nous d'éviter les fautes qu'ils ont pu commettre; mais la reconnaissance exige que nous leur tenions compte de leurs efforts et de leurs travaux.

Le désordre et la ruine portés par la révolution de 1793 dans les archives des communes de France, ont entraîné la perte d'une foule de documents précieux, tant sur les artistes du Moyen-âge que sur ceux du siècle dernier. Malgré ces faits malheureux et irréparables, des études sérieuses se continuent en France depuis une trentaine d'années; les archives ont été fouillées, des écrivains ont consacré leurs veilles à déchiffrer ce qu'ils ont pu trouver; mais ces travaux sont épars aujourd'hui dans une grande quantité de livres et de brochures. Il serait utile de les rassembler et de fournir ainsi une riche moisson à un travail curieux sur nos artistes.

Nous ne nous attacherons pas à démontrer quelle large part l'architecture peut revendiquer dans les arts; c'est un sujet qui a été traité par une plume trop savante et par un artiste d'une trop grande valeur, pour que nous osions y ajouter un mot; nous nous contenterons de renvoyer nos lecteurs à ces pages admirables (1).

Parmi les artistes français plus ou moins délaissés, il en est deux qui appartiennent au siècle dernier. Les noms des Cuvilliés étaient à peine connus il y a quelques années; Reynard, dans son œuvre, a bien reproduit une de leurs planches; mais l'on voit qu'il ne connaissait pas assez leurs productions, car il n'eût pas

(1) *Premier Entretien sur l'Architecture*, par M. Viollet le Duc. Chez Bance, rue Bonaparte, 13.

manqué d'en faire un meilleur choix. Ce qui nous confirme dans cette idée, c'est qu'à la vente d'ornements de ce graveur, il n'y avait, parmi sa riche collection, aucune pièce de ces artistes.

La bibliothèque Mazarine est la seule qui en possède un volume, et malheureusement bien incomplet. Quelques catalogues et biographies ont parlé d'eux, d'après des données si fausses, que nous n'avons pu les prendre au sérieux.

Heinecken, Hubert et Roost, Nagler et un Italien dont le nom nous échappe se sont tous copiés littéralement, reproduisant les mêmes erreurs. Ils disent que l'œuvre de ces artistes forme un ensemble de 80 pièces, divisées en 14 cahiers; mais ce total est bien au-dessous de la réalité, car nous offrons au public la description de plus de 700 pièces, tout en nous reconnaissant incomplet.

Sollicité par quelques amateurs, nous n'avons pas voulu tarder plus longtemps à faire connaître l'œuvre de ces architectes et à rendre hommage à leur mémoire. Puisse notre travail apporter sa petite pierre à l'édification de la monographie architectonique que nous appelons de tous nos vœux!

Nous avons cru devoir classer les œuvres de ces artistes en trois parties : 1° celles qui ont été publiées par le père; 2° les œuvres publiées par le père et le fils; 3° et enfin celles que le fils seul a fait paraître. Toutefois, nous ne pouvons nous empêcher de reconnaître que les œuvres publiées par le père et le fils ne tiennent au fils que par quelques pièces gravées par lui, et que cette association n'avait d'autre but que de faire connaître ce dernier, bien jeune alors, comme le prouvent ses travaux ultérieurs.

Malgré l'époque d'une architecture qui n'a pas été toujours heureuse pour l'art, le père a produit des décorations et notamment des plans et élévations de bâtiments d'un style grandiose et d'un agencement bien entendu; il excellait dans la distribution des parcs et jardins, et la Bavière en possède, que l'on va voir encore aujourd'hui comme des chefs-d'œuvre en ce genre. Quant au fils, s'inspirant davantage des monuments antiques, il a dessiné et gravé une grande quantité de petits sujets gracieux qui ont la facture d'un autre époque.

Nous terminons en remerciant ici les amateurs qui ont bien voulu mettre à notre disposition les richesses de leurs collections; principalement, M. Lesoufaché, un de nos habiles archi-

tectes et amateur distingué ; M. de Montmorillon, de Munich, qui s'est empressé de nous aider dans nos recherches ; une partie de nos notes ont été tirées des archives de Bavière. En donnant tout ce que nous avons pu recueillir, nous nous estimerons heureux si nos efforts contribuent à tirer de l'oubli et à perpétuer le nom d'un grand artiste français.

François Cuvilliés, architecte, naquit à Soissons, en 1698, de parents peu aisés. Les dispositions qu'il montra dès son enfance et un goût prononcé pour le dessin engagèrent un de ses oncles, entrepreneur à Paris, à l'amener dans cette capitale en 1714, où il le présenta à Robert de Cotte, architecte du roi, qui l'admit au nombre de ses élèves.

Le caractère et l'aptitude que le jeune Cuvilliés montra le firent remarquer de son maître, qui le prit en amitié et lui en donna une preuve en le faisant nommer sous-architecte à la cour de Bavière, en 1725.

On trouve dans la correspondance de Cuvilliés, et dans les archives de Bavière, qu'il entra en fonctions en avril 1725 ; mais le décret qui le nommait à cette place est daté du mois de septembre suivant ; les émoluments attachés à cette charge étaient de 600 florins. L'électeur de Bavière, qui fut depuis empereur, sous le nom de Charles VIII, l'aimait beaucoup et lui fit faire de nombreux projets. En 1729, on lui assigna un logement au palais du duc Maximilien, à Maxebourg.

Le 17 juillet 1730, son traitement fut augmenté de 500 florins ; il lui fut alloué, en outre, 260 florins, pour les déplacements et voyages qu'il était obligé de faire. Il se maria en 1733, et de ce mariage naquit, en 1734, un enfant mâle à qui il donna son nom, François Cuvilliés (nous nous occuperons de lui plus tard). En 1739, il eut une fille, nommée Marie-Anne Cuvilliés, mais désignée généralement sous le nom de Marianna. En 1738, on lui conféra le titre de gentilhomme de bouche et de premier architecte de S. A. S. E. de Bavière et de Cologne. A partir de cette époque, et en prenant ses titres, il signa François de Cuvilliés. De cette même année 1738 date sa première publication, qui se composait de cahiers de six feuilles et numérotés.

Cette collection, dont nous ne possédons qu'une centaine de pièces, devait être assez étendue ; car nous avons le 28e cahier, qui n'est probablement pas le dernier ; c'est sans contredit la

série la plus intéressante de Cuvilliés. Quelques cahiers ont été gravés par Jungwierth; mais la plus grande partie sont de Charles-Albert de l'Espilliez, architecte et graveur, élève de Cuvilliés. Cette publication n'a rapport qu'à l'ornementation : ainsi les cartouches, plafonds, décorations intérieures, avec les meubles, glaces, canapés, lits, cheminées, candélabres, etc., nécessaires aux appartements, sont donnés dans cette série, qui est extrêmement rare, et que nous pensons avoir été publiée à Munich, car aucun titre ne porte de nom d'éditeur.

Le 27 mars 1745, on lui conféra le titre de conseiller et architecte de Sa Majesté impériale. C'est de cette même année que date sa seconde publication, sous le titre de *Recueil ou Morceaux de caprices propres à divers usages*, formant vingt livres ou cahiers de quatre à six planches, cahiers désignés par lettres alphabétiques de *A* à *V* inclusivement, représentant de la décoration, et gravés par C.-A. de l'Espilliez. Cette publication fut faite simultanément à Munich chez l'auteur, et à Paris chez Poilly, époque d'où datent ses relations avec cet éditeur.

Le 9 mars 1754, de Cuvilliés produit un compte de travaux des bâtiments d'Amalienbourg, qui se trouve à Nymphenbourg; le compte d'un jardin et de grottes existant encore à la résidence royale de Munich; le compte de l'Antiquarium, où se trouve une belle fontaine en coquillages. Ces divers comptes s'élèvent à la somme de 18,375 florins.

Le 26 mars 1754, il adresse au duc une demande en augmentation de traitement, se fondant sur ses trente années de services; il représente le besoin qu'il aurait d'envoyer son fils à Paris, et demande un congé pour l'accompagner et faire diversion à la douleur qu'il vient d'éprouver, en perdant Charles-Albert de l'Espilliez, son élève et son ami. Cette demande est rejetée; mais, en mars 1755, le duc lui alloue 500 florins et un congé temporaire pour conduire son fils à Paris,

Le 26 novembre 1756, Cuvilliés fils demande une charge de sous-architecte. Cette demande est rejetée, sur le motif que, si le demandeur possède assez de connaissances théoriques, il n'a pas la connaissance pratique, ni l'habitude des constructions qu'un sous-architecte est appelé à diriger. De 1747 à 1756, tous les plans et dessins des bâtiments de la cour, et notamment ceux de l'Opéra, sont fournis par de Cuvilliés père; et c'est probablement

vers cette époque (1756) qu'il a donné sa troisième publication, à laquelle il a associé son fils dans le but de le faire connaître; car ce dernier était encore bien jeune, et, comme nous l'avons dit, ce que le fils a publié seul, plus tard, n'est nullement dans le style de son père.

Cette troisième série est une suite de projets de bâtiments avec les plans, coupes et élévations de chacun d'eux, divisés par cahiers de quatre à six planches, et désignés par lettres alphabétiques de *A* à *Z* inclusivement, ainsi que quelques autres études faisant suite à cette série et gravés par le fils.

Au mois d'août 1757, le duc promet au jeune Cuvilliés cent florins sur la caisse de guerre de la cour ducale, et il les paye au père le 15 novembre 1757.

Depuis le 1er mars 1757, de Cuvilliés fils est attaché, en qualité de lieutenant, au Royal régiment français, commandé par le comte de Helfemberg, avec 300 florins d'appointements.

En mars 1758, il reçoit chaque année 200 florins d'argent et 100 florins sur la caisse de guerre, avec permission de rester au service français, pour se faire mieux qualifier.

En la même année 1758, de Cuvilliés père convole en secondes noces avec la fille du conseiller d'État Freyhueber.

Le 27 juillet 1759, de Cuvilliés père réclame une augmentation de traitement : il représente qu'il a reçu de diverses cours étrangères l'offre d'appointements quatre fois supérieurs à son traitement, mais que, par reconnaissance et pour rester en Bavière, il a rejeté ces offres; sa demande est prise en considération, et, par un décret du 15 octobre 1759, il lui est alloué 300 florins d'augmentation.

Le 15 octobre 1760, il fait une demande tendante à obtenir 200 florins de pension pour sa fille Marianna, dans le but de la marier à un jeune homme au service de l'État; cette demande est rejetée.

Le 20 avril 1763, de Cuvilliés père demande le titre de directeur des bâtiments de la couronne; en remplacement de l'architecte Gundlsreimer, qui vient de mourir; cette demande lui est accordée, et, le 20 décembre suivant, un décret l'institue directeur de tous les bâtiments de la couronne.

Le 31 décembre 1764, il présente un compte des travaux de décoration qu'il a faits à Nymphenbourg, dans la chambre de

Son Altesse Josépha, et un autre compte pour les travaux faits à Schleissheim, pour monseigneur le cardinal duc de Bavière.

François de Cuvilliés meurt dans les premiers mois de l'année 1768; le 29 avril de la même année, sa veuve demande une pension pour elle et ses deux enfants. On lui alloue une pension de 300 florins, dont 200 pour elle, et 50 pour chacun de ses enfants.

Le 1er août 1768, de Cuvilliés fils est nommé architecte de la cour, ingénieur et capitaine au corps du génie. Le décret est daté du 15 juillet 1768.

Le 25 août 1769, il reçoit une augmentation de 300 florins, ce qui porte son traitement à 1200 florins, et est nommé premier architecte de la cour.

De 1768 à 1770, de Cuvilliés fils publie divers plans généraux des bâtiments et jardins royaux de Nymphenbourg et de Favoritembourg.

De 1770 à 1773 date la plus récente publication que nous ayons trouvée dans son recueil : c'est un *Vignole bavarois* et une série d'études de *Monuments propres à divers usages*, tels que fontaines, palais, tombeaux, ponts, etc.

En avril 1773, il reçoit une augmentation de traitement de 200 florins.

Mais, de 1773 aux premiers mois de 1805, date incertaine de sa mort, nous n'avons pu découvrir aucune publication de lui. Ce qui nous fait supposer que sa mort a pu avoir lieu vers le commencement de l'année 1805, c'est qu'à la date du 25 juillet 1805 une demande de pension est faite par sa veuve, née Catherine Forstner, fille d'un général-major. Il lui a été accordé une pension de 200 florins, dont elle n'a pas joui longtemps, étant morte à la fin de l'année 1806.

Il est dit aussi que Marianna, fille du premier lit, vivement frappée de la mort de son frère, alla s'enfermer au cloître de l'ordre de Sainte-Élisabeth à Munich, le 17 septembre 1805.

Tels sont les renseignements que nous avons recueillis sur ces deux architectes. Malheureusement, le temps ne nous a pas permis de faire un voyage à Munich, où nous aurions peut-être trouvé d'autres documents.

CATALOGUE DES OEUVRES DE CUVILLIÉS PÈRE.

PREMIÈRE PUBLICATION.

1738.

1. *Livres de Cartouches propres à divers usages.* — Suite de six pièces, inventées par François de Cuvilliés, conseiller et architecte de leurs S. A. S. E. de Bavière, gentilhomme de bouche, et architecte de S. A. S. E. de Cologne, gravées par F. X. Jungwierth.

Hauteur 275 millimètres. Largeur 175 millimètres.

Nota. Cette suite est malheureusement incomplète et est la plus rare de l'œuvre; je donne ici la description des pièces que je possède, et je n'ai trouvé nulle part aucune pièce de cette série.

2. *Livre de Cartouches à divers usages.* — Suite de six planches en hauteur, inventées par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte de leurs A. S. E. de Bavière et de Cologne, gravées par F. X. Jungwierth.

H. 270 m. L. 180 m.

3. *Livre de Cartouches réguliers.* — Suite de six pièces en largeur, nouvellement inventées par F. de Cuvilliés, conseiller et premier architecte de S. A. S. E. de Bavière, gentilhomme de bouche et architecte de S. A. S. E. de Cologne, gravées par F. X. Jungwierth, de Munich.

H. 180 m. L. 240 m.

4. *Livres de Cartouches irréguliers.* — Suite de six pièces en largeur, nouvellement inventées par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte de S. A. S. E. de Bavière, gentilhomme de bouche et architecte de S. A. S. E. de Cologne, gravées par F. X. Jungwierth, de Munich.

H. 180 m. L. 245 m.

5. *Livre de Cartouches réguliers.* — Suite de six pièces en hauteur, nouvellement inventées par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte et gentilhomme de bouche de S. A. S. E. de Bavière et de Cologne, gravées par F. X. Jungwierth.

H. 260 m. L. 175 m.

6. *Livres de Cartouches propres à divers usages.* — Nouvellement inventés par F. de Cuvilliés, premier architecte de leurs S. A. S. E. de Bavière et de Cologne. — Suite de six pièces en hauteur, gravées par F. X. Jungwierth.

H. 230 m. L. 140 m.

7. *Livres de Cartouches irréguliers.* — Suite de six planches en hauteur, nouvellement inventées par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte de S. A. S. E. de Bavière, architecte et gentilhomme de bouche de S. A. S. E. de Cologne, gravées par Zedeletsky.

H. 270 m. L. 175 m.

8. *Recueil de Cartouches propres à divers usages.* — Inventés par F. de Cuvilliés, premier architecte de S. A. S. E. de Bavière. — Suite de six planches en largeur, gravées par C. A. de Lespilliez, à Munich.

H. 180 m. L. 240 m.

9. *Livres de Cartouches réguliers.* — Suite de six planches en largeur, inventées par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte du roi de Bavière, gravées par C. A. de Lespilliez, à Munich.

H. 180 m. L. 240 m.

10. *Second livre de Cadres de glaces et Bordures de tableaux.*—Suite de six pièces en hauteur, inventées par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte de S. A. S. E. de Bavière, gentilhomme de bouche et architecte de S. A. S. E. de Cologne, gravées par C. A. de Lespilliez.

H. 215 m. L. 175 m.

11. *Troisième livre de Cadres, Bordures de tableaux ou de glaces.* — Suite de six pièces en hauteur, inventées par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte de S. A. S. E. de Bavière, gentilhomme de bouche et architecte de S. A. S. E. de Cologne, gravées par C. A. de Lespilliez, de Munich.

H. 210 m. L. 170 m.

12. *Livre de Plafonds irréguliers*, inventés par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte de leurs S. A. S. E. de Bavière et de Cologne. — Suite de six pièces en largeur, gravées par F. X. Jungwierth.

H. 260 m. L. 310 m.

13. *Livre de Plafonds*, nouvellement inventés par F. de Cuvilliés, architecte de leurs S. A. S. E. de Bavière et de Cologne. — Suite de six pièces en largeur, représentant des quarts de plafonds, gravées par F. G. Jungwierth.

H. 265 m. L. 315 m.

14. *Livre de Plafonds réguliers*, nouvellement inventés par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte de leurs S. A. S. E. de Bavière et de Cologne.—Suite de six pièces en largeur, représentant des quarts de plafonds avec leurs rosaces, gravés par C. A. de Lespilliez.

H. 260 m. L. 300 m.

15. *Livre de plafonds*, nouvellement inventés par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte de S. A. S. E. de Bavière, gentilhomme de bouche et architecte de S. A. S. E. de Cologne. — Suite de six pièces en largeur, représentant de grands quarts de plafonds, gravées par C. A. de Lespilliez.

H. 255 m. L. 305 m.

16. *Nouveau livre de Plafonds*, inventés par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte de S. A. S. E. de Bavière, gentilhomme de bouche et architecte de S. A. S. E. de Cologne. — Suite de six pièces en largeur, représentant des quarts de plafonds, gravées par C. A. de Lespilliez.

H. 170 m. L. 270 m.

17. *Livre de Plafonds irréguliers*, nouvellement inventés par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte de S. A. S. E. de Bavière, gentilhomme de bouche et architecte de S. A. S. E. de Cologne. — Suite de six pièces en largeur, représentant des quarts de plafonds, gravées par C. A. de Lespilliez.

H. 175 m. L. 260 m.

18. *Livre de Plafonds réguliers*, nouvellement inventés par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte de S. A. S. E. de Bavière, gentilhomme de bouche et architecte de S. A. S. E. de Cologne. — Suite de six pièces en largeur, représentant des quarts de plafonds, gravés par C. A. de Lespilliez.

H. 170 c. L. 275 c.

19. *Nouveau livre de Plafonds*, inventés par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte de S. A. S. E. de Bavière, gentilhomme de bouche et architecte de S. A. S. E. de Cologne. — Suite de six pièces en largeur, graveés par C. A. de Lespilliez.

H. 175 m. L. 280 m.

Nota. Il manque le cahier portant les numéros 20, 21, 22, 23 et 24.

20. *Livre de Lambris,* nouvellement inventés par M. F. de Cuvilliés, gentilhomme de bouche et architecte de leurs S. A. S. E. de Bavière et de Cologne. — Suite de six pièces en hauteur, représentant diverses décorations d'appartements, avec les cheminées, glaces, etc., qui servent à les décorer, gravées par C. A. de Lespilliez.

H. 340 m. L. 240 m.

21. *Nouveaux dessins de Lambris,* inventés par F. de Cuvilliés, conseiller, gentilhomme de bouche et architecte de leurs S. A. S. E. de Bavière et de Cologne. — Suite de six planches représentant des exemples de décorations d'appartements avec les meubles qni servent à les orner, gravés par C. A. de Lespilliez, à Munich.

H. 295 m. L. 265 m.

22. *Nouveaux dessins de Lambris,* nouvellement inventés par F. de Cuvilliés, conseiller, gentilhomme de bouche et architecte de leurs A. S. E. de Bavière et de Cologne. — Suite de six planches en hauteur, représentant des décorations intérieures avec les meubles qui servent à les orner, gravés pur C. A. de Lespilliez.

H. 295 m. L. 260 m.

23. *Livre de Lambris,* nouvellement inventés par F. de Cuvilliés, gentilhomme de bouche et architecte de leurs A. S. E. de Bavière et de Cologne. — Suite de six pièces en hauteur, donnant divers dessins de décorations d'appartements, avec les meubles, tableaux, glaces, qui servent à les orner, gravés par C. A. de Lespilliez. Munich.

H. 330 m. L. 235 m.

Nota. Cette suite ne doit probablement pas s'arrêter au n° 28; mais, jusqu'à présent, nous n'avons pu en trouver d'autres.

24. *Pièce sans titre.*— Cette pièce, en hauteur, est sur deux colonnes et représente deux panneaux d'arabesqnes sans aucune indication. Au bas on lit : *Cuvilliés, inv. — Jungwierth, sculp.*

H. 335 m. L. 215 m.

25. *Livre nouveau de morceaux de Fantaisie à divers usages*, inventés par F. de Cuvilliés, gentilhomme de bouche et architecte de leurs S. A. S. E. de Bavière et de Cologne. — 2 planches en hauteur, gravées par C. A de l'Espilliez.

Nota. Ces deux pièces et la précédente font partie, nous le pensons, du recueil ci-contre ; n'ayant pas vu de numéro, nous n'avons pas su où les classer ; mais elles sont bien gravées dans les premiers temps (1738) de Cuvilliés, et une porte le nom de Jungwierth, qui n'a travaillé qu'à la première publication, et c'est ce qui nous a porté à les mettre à la fin du premier recueil.

DEUXIÈME PUBLICATION.

1745.

RECUEILS D'ORNEMENTS DIVISÉS EN VINGT LIVRES OU CAHIERS ET DÉSIGNÉS PAR LETTRE ALPHABÉTIQUE.

1er LIVRE, LETTRE A.

26. *Morceaux de Caprices propres à divers usages.* — Suite de six pièces numérotés de 1 à 6. Lesdites en hauteur, représentant des cartouches entourés intérieurement et extérieurement de ruines architecturales, jets d'eau, etc., inventés par François de Cuvilliés, conseiller et architecte de Sa Majesté impériale. *G. Roesch, sculp.* — Se vend chez l'auteur et à Paris chez Poilly, rue Saint-Jacques à l'Image Saint-Benoît.

H. 350 m. L. 230 m.

2e LIVRE, LETTRE B.

27. *Morceaux de Caprices à divers usages.* — Suite de six pièces en hauteur, numérottées de 1 à 6, représentant des ruines d'architecture, des palais, cartouches, etc., inventés par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte de Sa Majesté impériale, gravés par G. Roesch. — Se vend chez l'auteur et à Paris chez Poilly, rue Saint-Jacques à l'Image Saint-Benoît.

H. 350 m. L. 230 m.

3e LIVRE, LETTRE C.

28. *Livre de Panneaux à divers usages.* — Suite de sept pièces en hauteur numérottées de 1 à 7, représentant des motifs d'arabesques et deux sujets à la feuille, à l'exception du nº 1, qui est le titre, inventés par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte de Sa Majesté impériale, gravés par Charles Albert de Lespilliez. — Se vend chez l'auteur et à Paris chez Poilly, rue Saint-Jacques à l'Image Saint-Benoît.

H. 350 m. L. 230 m.

4e LIVRE, LETTRE D.

29. *Morceaux de Caprices à divers usages et pour servir aussi à des dessus de porte.* — Suite de six pièces en hauteur, numérottées de 1 à 6 et représentant deux sujets sur chaque feuille. Inventés par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte de Sa Majesté impériale, gravés par C. A. de Lespilliez. — Se vend chez l'auteur et à Paris chez Poilly, rue Saint-Jacques à l'Image Saint-Benoît.

H. 360 m. L. 230 m.

5e LIVRE, LETTRE E.

30. *Livre de Tables de différents dessins*, dont les plans des tablettes en marbre sont marquées au-dessous desdites. Nouvellement inventés par F. de Cuvilliés, architecte de Sa Majesté impériale, gravées par C.-A. de Lespilliez. — Suite de six pièces en hauteur numérotées de 1 à 6 et donnant deux sujets à la feuille. — Se vend chez l'auteur et à Paris chez Poilly rue Saint-Jacques à l'Image Saint-Benoît.

6e LIVRE, LETTRE F.

31. *Livre de différents dessins de Commodes*, dont les ornements sont supposés être en bronze doré, et dont les plans des tablettes de marbre sont marqués au-dessous de chacune desdites. — Suite de six planches numérottées de 1 à 6, inventées par F. de Cuvilliés, architecte de Sa Majesté impériale, gravées par C.-A. de Lespilliez. — Se vend chez l'auteur et à Paris chez Poilly, rue Saint-Jacques à l'Image Saint-Benoît.

H. 350 m. L. 230 m.

7e LIVRE, LETTRE G.

32. *Livre de Serrurerie.* — Suite de six pièces en hauteur, numérottées de 1 à 6, nouvellement inventées par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte de Sa Majesté impériale, gravées par C.-A. de Lespilliez. — Se vend chez l'auteur et aussi à Paris chez le sieur Poilly, rue Saint-Jacques à l'Image Saint-Benoît.

H. 370 m. L. 240 m.

8e LIVRE, LETTRE H.

33. *Nouveau livre de Serrurerie.* — Suite de six pièces en hauteur, numérottées de 1 à 6, inventées par F. de Cuvilliés, conseiller et architecte de Sa Majesté impériale, gravées par C.-A. de Lespilliez. — Se vend à Paris chez le sieur Poilly, rue Saint-Jacques, et chez l'auteur à Munich.

H. 370 m. L. 240.

9e LIVRE, LETTRE I.

34. *Morceaux de Caprices à divers usages*, inventés par F. de Cuvilliés, premier architecte de Sa Majesté impériale. — Suite de quatre pièces en hauteur, numérottées de 1 à 4, représentant de grands panneaux d'arabesques, gravées par C.-A. de Lespilliez. — Se vend à Paris chez le sieur Poilly, rue Saint-Jacques à l'Image de Saint-Benoît.

H. 360 m. L. 240 m.

10e LIVRE, LETTRE K.

35. *Morceaux de Caprices à divers usages.* — Suite de quatre pièces en hauteur, numérottées de 1 à 4, représentant des panneaux genre Watteau, inventés par F. de Cuvilliés, premier architecte de S. A. S. E. de Bavière, gravées par C.-A. de Lespilliez. — Se vend chez l'auteur et à Paris chez le sieur Poilly, rue Saint-Jacques à l'Image Saint-Benoît.

H. 360 m. L. 240 m.

11e LIVRE, LETTRE L.

36. *Livre d'ornements.* — Suite de quatre pièces en hauteur représentant des girandoles, torchères, guéridons, tables, bordures de glace, etc., plusieurs motifs sur la même feuille et numérotées de 1 à 4, inventés par F. de Cuvilliés, conseiller et premier architecte de S. A. S. E. de Bavière, gravé par C.-A. de Lespilliez. — Se vend chez l'auteur et à Paris, chez le sieur Poilly, rue Saint-Jacques à l'Image Saint-Benoît.

H. 350 m. L. 230 m.

12e LIVRE, LETTRE M.

37. *Livre de Fontaines propres à décorer des places publiques.* — Su te de six planches en hauteur, numérottées de 1 à 6, donnant les plans et élévations de ces fontaines. Inventées par F. de Cuvilliés, premier architecte de leurs S. A. S. E. de Bavière et de Cologne, gravées par C.-A. de Lespilliez. — Se vend chez l'auteur et aussi à Paris chez le sieur Poilly, rue Saint-Jacques à l'Image Saint-Benoît.

H. 350 m. L. 230 m.

13e LIVRE, LETTRE N.

38. *Projet général d'une Maison de campagne.* — Suite de cinq pièces numérottées de 1 à 5, du dessin de Cuvilliés, architecte du roi de Bavière. — N° 1, plan général, on fait remarquer qu'on pourrait pratiquer les cuisines et offices dans l'étage souterrain, en élevant un peu plus le rez-de-chaussée, mais dans le plan actuel le rez-de-chaussée n'étant élevé que de trois marches, l'on a placés les cuisines dans les aîles ; n° 2, plan des caves ; n° 3, plan du rez-de-chaussée ; n° 4, plan du premier étage ; n° 5, la coupe et l'élévation de ladite maison. Gravées par le sieur de Lespilliez. — Se vend à Paris chez Poilly, rue Saint-Jacques à l'Image Saint-Benoît, et chez l'auteur à Munich.

H. 225 m. L. 350 m.

14e LIVRE, LETTRE O.

39. *Morceaux de Caprices à divers usages.* — Suite de quatre pièces en hauteur, représentant des motifs de panneaux et numérottées de 1 à 4, inventées par F. de Cuvilliés, premier architecte de S. A. S. E. de Bavière, gravées par C.-A. de Lespilliez. — Se vend chez l'auteur et à Paris chez le sieur Poilly, rue Saint-Jacques à l'Image Saint-Benoît.

H. 360 m. L. 240 m.

15e LIVRE, LETTRE P.

40. *Livre de Portes cochères.* — Suite de six pièces en hauteur,

numérottées de 1 à 6, inventées par M. de Cuvilliés, premier architecte de S. A. S. E. de Bavière, et gravées par C.-A. de Lespilliez. — Se vend chez l'auteur et à Paris chez le sieur Poilly, rue Saint-Jacques à l'Image Saint-Benoît.

H. 350 m. L. 230 m.

16e LIVRE, LETTRE Q.

41. *Dessins de Lambris.* — Suite de six pièces en hauteur, numérottées de 1 à 6, représentants des décorations intérieures avec leurs meubles, inventées par F. de Cuvilliés, premier architecte de S. A. S. E. de Bavière, gravées par C.-A. de Lespilliez. — Se vend à Paris chez le sieur Poilly, rue Saint-Jacques à l'Image Saint-Benoît.

H. 350 m. L. 230 m.

17e LIVRE, LETTRE R.

42. *Livre de parties de Plafonds en voussures.* — Suite de six pièces en largeur, numérottées de 1 à 6, nouvellement inventées par le sieur Cuvilliés, premier architecte de S. A. S. E. de Bavière, gravées par F. de Cuvilliés fils. — Se vend à Paris chez le sieur Poilly, rue Saint-Jacques à l'Image Saint-Benoît.

H. 320 m. L. 260 m.

18e LIVRE, LETTRE S.

43. *Livre d'Ornements à divers usages.* — Suite de six pièces en hauteur, numérottées de 1 à 6, recueil d'orfévrerie, bijouterie avec plusieurs sujets sur chaque planche, inventés par François de Cuvilliés, premier architecte de S. A. S. E. de Bavière, gravées par F. de Cuvilliés fils, et se vend à Paris chez Poilly, rue Saint-Jacques à l'Image Saint-Benoît.

H. 240 m. L. 130 m.

Nota. Cette suite se trouve aussi en trois feuilles dont deux planches à la feuille; je possède aussi une suite de ces six planches avec moins de sujets et avant l'ornementation intérieure des boîtes et tabatières; ce serait donc un premier tirage qu'on aurait ensuite augmenté et ornementé.

18e LIVRE, LETTRE T.

44. *Livre de décoration de Lambris.* — Suite de six pièces en hauteur, numérottées de 1 à 6, avec les glaces, cheminées, poëles, meubles utiles à ces décorations. Inventés par le sieur de Cuvilliés, premier architecte de S. A. S. E. de Bavière, gravées par C.-A. de Lespilliez. — Se vend à Paris chez le sieur Poilly, rue Saint-Jacques à l'Image Saint-Benoît, et chez l'auteur à Munich.

H. 350 m. L. 230 m.

20e LIVRE, LETTRE V.

45. *Livre de développement de Bordures de tableaux.* — Suite de six planches en hauteur, numérottées de 1 à 6, et donnant plusieurs motifs sur chaque planche, inventées par le sieur Cuvilliés, premier architecte de S. A. S. E. de Bavière, gravées par de Cuvilliés fils. — Se vend

à Paris chez le sieur Poilly, rue Saint-Jacques à l'Image Saint-Benoît, et chez l'auteur.

H. 330 m. L. 220 m.

TROISIÈME PUBLICATION.

1756.

LETTRE A.

46. *Projet d'un Batiment situé à l'écart sur la droite ou sur la gauche d'un grand jardin.* — Suite de quatre planches : la 1re donne le plan général; la 2e, le plan du rez-de-chaussée; la 3e, l'élévation du côté de l'entrée et du jardin; la 4e, la coupe avec une partie des berceaux. — *De Cuvilliés père et fils invenit. De la Marcade et Patte sculpsit.* — Se vend à Paris chez Luquis, rue des Mathurins, et chez l'auteur à Munich.

LETTRE B.

47. *Projet de Belveder accompagné de Bosquets, pièces d'eaux et d'autres parties de jets d'eaux qui l'environnent.* — Suite de trois planches en hauteur, numérottées de 1 à 3 : la 1re est le projet général dédié à Son Altesse le prince Guillaume, landgrave de Hesse-Cassel, par ses très-humbles serviteurs de Cuvilliés père et fils; la 2e, le plan du rez-de-chaussée et celui du niveau de la terrasse; la 3e, l'élévation et la coupe de ce belvedère. — Gravées par de Cuvilliés fils et G.-F. Blondel.

H. 350 m. L. 230 m.

LETTRE C.

48. *Projet d'un Batiment élevé sur une terrasse, accompagné de seize Pavillons pour un rendez-vous de chasse.* — Suite de cinq planches en largeur, numérottées de 1 à 5 : le n° 1 est le plan général dédié à S. A. S. E. de Bavière par ses très-humbles serviteurs de Cuvilliés père et fils; le n° 2 donne le plan à rez-de-chaussée; n° 3, l'élévation de la façade; n° 4, coupe en profil des deux porches; n° 5, coupe sur la ligne F. G. — *Choffard sculpsit.*

H. 230 m. L. 360 m.

LETTRE D.

49. *Projet d'une Maison de plaisance située à l'écart dans un parc, en face d'une allée diagonale, ayant son jardin particulier.* — Suite de quatre planches en largeur, numérottées de 1 à 4 : le n° 1 donne le plan général et est dédié à S. A. S. E. de Bavière par ses très-humbles serviteurs de Cuvilliés père et fils; le n° 2, le plan à rez-de-chaussée; le n° 3, l'élévation de la façade; le n° 4, le plan des combles, coupes et profils du batiment. — Gravées par Cuvilliés fils et Pouleau.

H. 225 m. L. 350 m.

LETTRE E.

50. *Projets d'Autels.* — Suite de quatre planches en hauteur, numérottées de 1 à 4, dédiées à Son Altesse Monseigneur le duc de Bavière, évêque et prince de Liége, Fresing et Ratisbonne, par ses très-humbles et respectueux serviteurs de Cuvilliés père et fils. Gravé par Cuvilliés fils. — Se vend à Paris chez le sieur Patte, architecte et graveur, rue des Noyers, et chez l'auteur à Munich.

H. 340 m. L. 220 m.

LETTRE F.

51. *Livres d'études de différents morceaux*, dessinés par MM. Cuvilliés père et fils. — Suite de six planches en hauteur, numérottées de 1 à 6. Le 1er donne des ruines d'architecture et sert de frontispice; les nos 2 et 3 sont des tombeaux; les nos 4-5-6 des cartouches et amortissements de portes. — Gravés par Cuvilliés fils. — Se vend à Paris chez le sieur Patte, architecte et graveur, rue des Noyers, et chez l'auteur, à Munich.

H. 340 m. L. 215 m.

LETTRE G.

52. *Projet de Volière et Pavillon à élever dans un jardin,* inventé par de Cuvilliés, architecte du roi de Bavière. — Suite de six planches en hauteur, numérottées de 1 à 6. — Le no 1 donne le plan et l'élévation de la volière; 2, plan à rez-de-chaussée du pavillon; 3, élévation de la façade; 4, coupe dans la longueur; 5, projet d'un autre pavillon, plan, coupe et élévation; 6, autre projet avec le plan, coupe et élévation dudit. *Funckh, sculp.* — Se vend à Paris, chez le sieur Patte, architecte et graveur, rue des Noyers, et chez l'auteur, à Munich.

H. 350 m. L. 225 m.

LETTRE H.

53 *Projet d'un Bâtiment et de ses Jardins pour un prince d'Allemagne* qui voulait faire bâtir cette maison à portée de ses plus belles chasses, par le sieur de Cuvilliés, premier architecte de leurs S. A. S. E. de Bavière. — Suite de six planches en hauteur, numérottées de 1 à 6. — Le no 1 donne le plan général; 2, celui du rez-de-chaussée; 3, élévation de la façade côté de l'entrée; 4, élévation côté du jardin; 5, coupe de profil sur la longueur du batiment; 6, coupe sur la largeur et élévation de la façade latérale. — *F. de Cuvilliés, inv. Funckh, sc.* — Se vend à Paris, rue des Noyers, chez le sieur Patte, architecte et graveur, et chez l'auteur, à Munich.

H. 350 m. L. 220 m.

LETTRE I.

54. *Projet d'une Maison de campagne environnée d'une terrasse* élevé de trois pieds et demie. — Suite de cinq planches en largeur, numérottées de 1 à 5. — Le no 1 donne le plan du rez de chaussée; 2, élévation du côté de l'entrée; 3, élévation du côté du jardin; 4, coupe et profil au milieu du batiment; 5, élévation de la façade latérale, etc. — *F. de Cuvilliés, inv.*

Funckh, sc. — Se vend à Paris, rue des Noyers, chez le sieur Patte, architecte et graveur, et chez l'auteur, à Munich.

H. 230 m. M. 340 m.

LETTRE K.

55. *Projet d'une Maison de campagne*, inventé par le sieur de Cuvilliés, architecte de S. A. S. E. de Bavière. — Suite de quatre planches en largeur, numérottées de 1 à 4.—Le n° 1 donne le plan du rez-de-chaussée; 2, le plan du premier étage; 3, élévation de la façade côté de l'entrée; 4, coupe et profil du grand corps de logis.—*F. Cuvilliés, inv. Funckh. sc.* — Se vend à Paris, rue des Noyers, chez le sieur Patte, architecte et graveur, et chez l'auteur, à Munich.

A. 170 m. L. 320 m.

LETTRE L.

56. *Projet d'un Batiment situé dans un bois, dont les huit grandes allées répondent au centre d'un sallon qui fait le milieu du grand pavillon*, etc., de l'invention du sieur Cuvilliés, architecte de S. A. S. E. de Bavière. — Suite de quatre planches en hauteur, numérottées de 1 à 4 : Le n° 1 donne le plan général; 2, celui du rez-de-chaussée; 3, l'élévation d'une des façades; 4, la coupe prise sur la ligne milieu. — *F. Cuvilliés, inv. Funckh, sculp.* — Se vend à Paris, chez le sieur Patte, rue des Noyers, et chez l'auteur, à Munich.

H. 350 m. L. 220 m.

LETTRE M.

57. *Projet d'un petit Pavillon placé en face d'une allée diagonale d'un grand jardin*, de l'invention du sieur de Cuvilliés, premier architecte du roi de Bavière. — Suite de quatre planches numérottées de 1 à 4. — Le n° 1 donne le plan général; 2, le plan à rez-de-chaussée; 3, les élévations des façades; 4, la coupe et profil prise sur la largeur. — *F. de Cuvilliés, inv. Funckh, sculp.* — Se vend à Paris, chez le sieur Patte, architecte et graveur, rue des Noyers, et chez l'auteur, à Munich.

H. 350 m. L. 225 m.

LETTRE N.

58. *Projet d'une Maison de campagne*, inventé par le sieur de Cuvilliés, premier architecte de S. A. S. E. de Bavière. — Suite de cinq planches en largeur, numérottées de 1 à 5.—Le n° 1 donne le plan du rez-de-chaussée; 2, celui du premier étage; 3, élévation de la façade côté de l'entrée; 4, élévation du côté du jardin; 5, coupe et profil du vestibule et du sallon pris sur la largeur du bâtiment.—*F. de Cuvilliés, inv. Funckh, sculp.* Se vend à Paris, chez le sieur Poilly, à l'Image Saint-Benoît, et chez l'auteur, à Munich.

H. 220 m. L. 350 m.

LETTRE O.

59. *Projet d'une Maison de campagne*, inventé par le sieur de Cuvilliés,

premier architecte du roi de Bavière.—Suite de cinq planches en largeur, numérottées de 1 à 5. — Le n° 1 donne le plan général ; 2, le plan à rez-de-chaussée ; 3, l'élévation de la façade côté de l'entrée ; 4, l'élévation du côté du jardin ; 5, la coupe et profil du vestibule et du sallon, prise sur la longueur. — *F. de Cuvilliés, inv. Funckh, sculp.*

H. 230 m. L. 340 m.

LETTRE P.

60. *Projet d'une Maison de campagne;* le niveau des cours et des boulingrins et des terrains sont marqués au plan par les lettres K L M, etc. Inventé par le sieur de Cuvilliés, premier architecte du roi de Bavière. — Suite de cinq planches en largeur, numérottées de 1 à 5.—Le n° 1 donne le plan général ; 2, celui du rez-de-chaussée ; 3, celni du 1er étage ; 4, les élévations des façades ; 5, la coupe prise sur le milieu du bâtiment. *F. de Cuvilliés inv. Funckh, sculp.*

H. 225 m. L. 350 m.

LETTRE Q.

61. *Projet d'une Maison de campagne de peu d'étendue et qui pourrait convenir à ceux qui ne voudraient pas s'engager dans une dépense excessive.* —Suite de six planches en largeur, numérottées de 1 à 6.—le n° 1 donna le plan général ; 2, le plan des souterrains ; 3, celui du rez-de-chaussée ; 4, celui du 1er étage ; 5, élévation des façades ; 6, coupe et profil du grand corps de logis. — *F. de Cuvilliés, inv. Funckh, sculp.*

H. 230 m. L. 330 m.

LETTRE R.

62. *Projet d'une Maison de campagne accompagnée de ses jardins*, l'explication des différents bosquets, cascades, pièces d'eaux, etc. — Suite de six planches en largeur, numérottées de 1 à 6. — Le n° 1 donne le plan général ; 2, plan à rez-de-chaussée ; 3, plan du 1er étage ; 4, élévation de la façade côté de l'entrée ; 5, élévation du côté du jardin ; 6, la coupe et profil du grand corps de logis, etc. — *F. de Cuvilliés, inv. Funckh, sculp.*

H. 235 m. L. 365 m.

LETTRE S.

63. *Projet d'un Batiment et de ses jardins.* Ce dessin avait été fait pour feu Monseigneur le cardinal duc de Bavière. — Suite de sept pièces en hauteur, numérottées de 1 à 7.—Le n° 1 donne le plan général ; 2, le plan des souterrains ; 3, celui du rez-de-chaussée ; 4, celui du 1er étage et des mansardes ; 5, élévation côté de l'entrée ; 6, élévation côté du jardin ; 7, le coupe et profil pris sur la largeur du pavillon, etc. *F. Cuvilliés, inv. Funckh, sculp.*

H. 340 m. L. 235 m.

LETTRE T.

64. *Projet d'un Batiment* dont le salon est éclairé par le haut, comme on le verra par la coupe. Ce projet devait être exécuté dans l'étoile électorale du

parc de Furstenried, dont on voit le plan dans celui de la carte générale des environs de Munich, inventé par F. de Cuvilliés, premier architecte de S. A. S. E. de Bavière.—Suite de trois planches en hauteur, numérottées de 1 à 3.—Le n° 1 donne le plan général à rez-de-chaussée; 2, élévation des façades; 3, coupe et profil en longueur du batiment. *De Cuvilliés, inv. De Cuvilliés fils, sculpsit.*

H. 325 m. L. 220 m.

LETTRE U.

65. *Projet d'un Batiment, jardins et dépendances,* fait sur un terrain situé à 14 lieues de Munich, dédié et présenté à S. A. S. E de Bavière par son très-humble et obéissant serviteur de Cuvilliés. — Suite de quatre planches en hauteur, numérottées de 1 à 4.—Le n° 1 donne le plan général; 2, celui du rez-de-chaussée; 3, l'élévation côté de l'entrée du jardin; 4, coupe de profil sur la longueur du batiment. *De Cuvilliés, inv. J. Kaltner, sculp.*

H. 360 m. L. 235 m.

LETTRE V.

66. *Projet des Batiments et jardins de la retraite électorale,* dédié à S. A. S. E. de Bavière par son très-humble serviteur de Cuvilliés. — Suite de cinq planches en largeur, numérottées de 1 à 5. — Le n° 1 donne le plan général; 2, celui du rez-de-chaussée; 3, l'élévation du côté de l'entrée; 4, celle du côté du jardin; 5, la coupe et profil en largeur. — *Cuvilliés fils, inv. et sculp.*

H. 260 m. L. 400 m.

LETTRE X.

67. *Projet des Batiments, jardins et dépendances de l'Hermitage,* dédié à S. A. S. E. de Bavière par son très-humble serviteur et sujet de Cuvilliés.—Suite de cinq planches en hauteur, numérottées de 1 à 5.—Le n° 1 donne le plan général du bosquet de l'Hermitage et de la grande salle verte qui y correspond.

H. 360 m. L. 230 m.

N° 2 Détail des plans du bosquet, du théâtre et de la grande salle de verdure.

H. 375 m. L. 250 m.

N° 3 Partie du bosquet de l'Hermitage avec la distribution des betiments.

H. 390 m. L. 265 m.

N° 4, Élévation de l'Hermitage côté de l'entrée et élévation de la façade latérale.

H. 260 m. L. 400 m.

N° 5, Coupe de l'Hermitage avec une partie en élévation du batiment.— *F. de Cuvilliés père et fils, inv.* 1771. *Funckh, sculp.* — Se vend à Paris, chez Huquier, et à Munich, chez l'auteur.

H. 435 m. L. 290 m.

LETTRE Y.

68. *Projet du Théâtre et de la grande Salle de verdure, dépendance et batiment de l'Hermitage*, exécuté sur les dessins de M. Cuvilliés, père, et mis au jour par son fils en 1771.—Suite de trois planches en largeur, numérottées de 1 à 3. — Le n° 1 et 2 donne la coupe et l'élévation du théâtre de l'électeur avec les machines qui servent à élever le parterre au niveau du théâtre et des loges.

H. 415 m. L. 550 m.

Le n° 3 représente une fête dans la salle de verdure; au bas, on lit : *Prospectus decorationum festiva saltationis quæ decimo, etc.— De Cuvilliés fils, inv. et sculp.*

H. 410 m. L. 545 m.

LETTRE Z.

69. *Projet de Batiment, jardins et dépendances*, fait sur l'emplacement de Donzdorf, situé dans le pays de Wirtemberg, appartenant à M. le baron de Reichberg, chambellan, etc.—Sur le côté on lit : L'auteur a fait huit projets sur cet emplacement dont celui-ci est le premier; les autres paraîtront successivement et l'on y joindra les détails requis à celui que l'on aura choisi (1). — Inventé et dessiné par F. de Cuvilliés fils, en 1770. Gravé par J. Kaltner.

Planche représentant le plan général de 390 m. de H. sur 260 m. de L.

---

70. *Livre de Plafonds et d'un Poële*, inventés par le sieur de Cuvilliés père, premier architecte de S. A. S. E. de Bavière. — Suite de sept planches en hauteur, gravées par F. de Cuvilliers fils. — Se vend à Paris, chez Huquier, rue des Mathurins, et chez l'auteur, à Munich.

H. 220 m. L. 180 m.

Nota : L'on trouve aussi ces plafonds sur trois feuilles donnant plusieurs sujets sur chaque feuille.

71. *Études de Trophées* dessinés d'après l'ouvrage...—Suite de quatre planches en largeur, offrant sur chaque planche différents sujets relatifs aux arts, à l'agriculture et aux batiments.— *De Cuvilliés père et fils, inv. Kaltner, sculp.*

H. 230 m. L. 360 m.

72. *Études de têtes à l'usage du batiment.* — Suite de quatre planches en largeur, à l'usage des clefs de portes et croisées. — Dessinés par F. de Cuvilliés père, directeur et ordonnateur général des batiments de S. A. S. E. de Bavière, et par son fils, capitaine au corps du génie et architecte de S. A. S. E. de Bavière, gravé par Maag.

H. 150 m. L. 230 m.

73. *Grand Chandelier d'Église*, exécuté en argent sur les dessins de

(1) Je n'ai pu rien découvrir des sept autres projets dont il est question.

M. de Cuvilliés père, mis au jour par son fils en 1770. — Ce chandelier représente le symbole des quatre évangélistes : au milieu est l'ange tenant les saints évangiles, au-dessus de lui est l'aigle, à ses pieds le lion et le bœuf; au bas, dans un médaillon, on voit le roi David jouant de la harpe. — Grande planche en hauteur. — *Maag, sculp.*

H. 430 m. L. 280 m.

BÉRARD.

(Au prochain n° le Catalogue des œuvres de François de Cuvilliés fils.)

L'OEUVRE DE FRANCISCO GOYA.

Goya (Francisco) y Lucientes, né à Fuentedolos en Aragon, le 31 mars 1746, mort à Bordeaux, le 16 mars 1828. Il avait étudié à Saragosse avant d'aller à Rome. Il fut *primer pintor de camara* (premier peintre royal) et reçut le titre de *don*.

Il serait impossible de dresser, en France, un catalogue entier de l'œuvre de Goya; les productions de ce fécond artiste sont, en majeure partie, restées en Espagne, et il n'est pas aisé, nous le savons par expérience, d'obtenir, de ce pays, des renseignements complets; c'est pourquoi nous nous bornons à indiquer les productions les plus importantes du maître.

TABLEAUX.

Des fresques dans la chapelle San Antonio de la Florida, — dans l'église de Nuestra Señora del Pilar à Saragosse, — dans les cloîtres de la cathédrale de Tolède.

Saint François de Borja, à la cathédrale de Valence.

Judas livrant Jésus, à la cathédrale de Tolède.

La Communion de saint Joseph de Calamaz, à l'église de la Escuela Pia à Madrid.

Sainte Justine et sainte Rufine, dans la sacristie de la cathédrale de Séville.

Portraits équestres de Charles IV et de la reine doña Luisa. Ces grands tableaux de douze pieds de haut sur dix de large, sont au musée de Madrid.

Portrait équestre de Ferdinand VII.

La Famille de l'infant don Luis.

Portrait du comte de Florida Blanca, ministre de Charles III.

Deux ou trois portraits de la duchesse d'Albe.

Portraits de poëte Moratin, — du général Urrutia, — du naturaliste Azara, — de l'architecte Villanueva, — de M. Guillemardet, ambassadeur de la République française.

Un *Picador à cheval,* au musée de Madrid.

Une *Loge aux courses.*

Une *Maison de fous.*

El Entierro de la Sardina (1).

Insurrection du peuple de Madrid contre les Français, le 2 mai 1808.

Le musée espagnol du Louvre, propriété particulière du roi Louis-Philippe, contenait huit tableaux de Goya : *Femme de Madrid.* — *Manolas* (grisettes) à un balcon. — *Dernière prière d'un condamné.* — Un *Enterrement.* — Portrait de la duchesse d'Albe. — Portrait de Goya. — *Lazarille de Tormes.* — Des *Forgerons.*

A l'exposition de Manchester, il y avait quatre vives études d'enfants qui jouent.

DESSINS.

Les dessins de Goya sont nombreux, mais ils sont très-peu connus en France. Un amateur de Madrid en possède, dit-on, jusqu'à trois cents; un autre habitant de la même ville, M. Cardarara, en a de fort beaux. Zean Bermudez, l'auteur du *Diccionario de las Artes,* en avait plusieurs qui ont passé en Angleterre.

GRAVURES.

PORTRAITS, D'APRÈS VELASQUEZ :

Felipe III rey de España.

D. Margarita de Austria, reyna de España, muger de Felipe III.

Felipe IV, rey de España.

D. Isabel de Borbon, reyna de España, muger de Felipe IV.

D. Baltasar Carlo, principe de España, hijo del rey D. Felipe IV.

Un Infante de España.

Don Gaspar de Guzman, conde de Olivares.

Un Nain du roi Philippe IV.

Un autre Nain.

Barberousse, portrait d'un Africain tenant une épée nue.

(1) L'enterrement de la Sardine; procession burlesque à Madrid le vendredi saint.

SUJETS DIVERS, D'APRÈS VELAZQUEZ.

Diego Velazquez faisant le portrait de l'infante dona Margarita, fille de Philippe IV. (On dit que Goya, ne réussissant pas assez bien à son gré, brisa la planche à l'eau-forte qu'il avait faite d'après ce tableau célèbre; on ajoute que trois épreuves seulement ont été tirées.)

Ésope tenant un livre sous le bras.

Menippo. Un homme debout, riant, drapé dans un manteau; un large feutre sur la tête.

Bacchus couronnant les ivrognes (1).

SUJETS EMPRUNTÉS AUX MOEURS ET A L'HISTOIRE DE L'ESPAGNE.

Les Caprichos. Recueil de quatre-vingts estampes satiriques, contenant des allusions, devenues obscures aujourd'hui, à la politique de l'époque et à des usages nationaux; la première est le portrait de l'auteur; les soixante et dix-neuf autres sont des caricatures pleines de verve et d'esprit.

La Tauromaquia. Trente-trois estampes représentant des combats de taureaux, depuis les luttes des anciens Espagnols contre des taureaux sauvages jusqu'à la mort du toréador *Pepe Illo,* tué à Madrid, le 11 mai 1801.

Scènes de la guerre contre les Français. (Quatre-vingts planches; les cuivres existent à Madrid, mais il n'a été tiré, de la plupart d'entre elles, que quelques épreuves d'essai.)

Un supplicié. (Il a subi la peine de la *garotte* ou de la strangulation.)

SUJETS DIVERS.

Une *Scène de l'Inquisition.*

Un *Aveugle saluant un taureau* qu'il a heurté et qu'il prend pour un homme.

Une *Mascarade.*

Saint François de Paule.

Saint Isidore.

Fuite en Égypte.

(1) Ces tableaux et les portraits ci-dessus cités sont tous au musée de Madrid.

LITHOGRAPHIES.

Cinq planches représentant des Combats de taureaux. — Des *Bohémiens*. — Portrait de M. Caulon, lithographe. — Un *Duel*. (Ces planches, d'une exécution grossière, ont été composées lorsque Goya avait quatre-vingts ans.)

GUSTAVE BRUNET.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Jan van der Meer, de Delft. — L'inscription de la statue de Guillaume Du Bellay, par Germain Pilon. — Rubens n'est pas né à Cologne. — Acquisition du musée de l'hôtel Cluny. — Expositions. — Nécrologie. — Ventes publiques, etc.

⁂ Dans un des feuilletons de l'*Indépendance belge*, auxquels renvoie le Catalogue de la galerie d'Arenberg dont nous publions ci-dessus la première partie, on trouve ce fragment curieux sur Jan van der Meer de Delft :

« Mais voici un autre grand artiste, un original incomparable, un inconnu de génie, bien plus inconnu que Nicolaas Maes et Philip Koninck, et qui peut-être a plus de génie qu'eux, et qui, comme eux, se rattache aussi, selon moi, à Rembrandt; c'est Jan van der Meer de Delft, *Delfsche* van der Meer, ainsi qu'on le nomme en Hollande, pour le distinguer des autres van der Meer, Jan le Vieux et Jan le Jeune, Jakob, etc.

« De l'homme, d'abord, que sait-on? presque rien : qu'il est né à Delft, en 1632? c'est à peu près tout. Immerzeel, qui l'appelle Johannes Vermeer, dit « qu'il fut élève de Karel Fabricius et qu'il *florissait* au milieu du XVIIe siècle. »

« Si l'on connaissait du moins Carel Fabritius, cela aiderait à connaître van der Meer. « Fabricius, peintre de perspective et de portraits, est né *vers* 1624. Il demeurait à Delft et, lorsque le magasin à poudre sauta, le 12 octobre 1654 (1), et détruisit une partie de la ville, il fut enseveli sous les décombres, avec un de ses frères et un de ses élèves, et un marguillier dont il était en train de faire le portrait.» (Immerzeel.)

« Par fatalité, les tableaux de ce Fabritius sont encore plus introuvables que ceux de van der Meer. Je ne crois pas que le nom de Carel Fabritius soit cité dans aucun catalogue des musées et galeries de l'Europe. Peut-être seulement se trouve-t-il dans l'ancien ouvrage de Landon, à propos d'une peinture qui a passé dans les musées de l'Empire français et qui a disparu depuis. Encore, était-elle de Carel Fabritius? ou bien de l'élève de Rembrandt, Bernhart Fabritius, dont l'Institut des

(1) Il y a, au musée d'Amsterdam (n° 237), un curieux tableau de cette explosion du magasin à poudre de Delft, avec la signature du peintre : *E. van der Poel*, suivie de la date de l'accident : 12 *octobre* 1654.

beaux-arts de Francfort-sur-Mein possède deux tableaux signés et datés, l'un de 1650, l'autre de 1669? ou de Kilian Fabritius, qui vivait à Dresde vers 1660, et dont les musées de Vienne, de Darmstadt et quelques galeries allemandes ont des paysages?

« Je n'ai jamais entendu parler en Hollande des tableaux de Carel Fabritius, et je n'en ai jamais vu qu'un seul, un petit morceau de rien, mais excellent, et bien précieux à cause de la signature de l'homme à qui se rattache Jan van der Meer de Delft. Il est à Bruxelles, dans la collection de M. le chevalier Camberlyn (1). C'est une simple pochade d'atelier, ou plutôt une étude, d'après nature, d'un chardonneret perché sur sa petite case d'esclave, accrochée contre un mur blême, qui rappelle les fonds clairs et pâles que van der Meer semble avoir affectionnés. C'est peint par belles touches, d'un accent très-ferme et d'une lumineuse couleur. Au-dessous de l'oiseau est la signature : C. Fabritivs, et la date 1654, l'année même de l'explosion du magasin à poudre de Delft.

« Il est bien heureux que notre Jan van der Meer, s'il a travaillé chez Fabritius, comme on peut le croire quand on a vu ce chardonneret, n'ait pas sauté en l'air avec son maître. Serait-ce après le désastre de Delft que Jan van der Meer aurait quitté sa ville désolée et serait venu à Amsterdam, — chez Rembrandt? Personne, jusqu'ici, ne peut répondre à cela, ni à aucune autre interrogation sur la biographie de ce sphinx si provoquant.

« Et ses œuvres? A l'œuvre on connaît l'ouvrier. Eh bien, ses œuvres, qui, en effet, accusent un ouvrier de première force, ses œuvres sont au nombre de... Comptons : un paysage au musée de La Haye, deux tableaux dans la collection de M. Six van Hillegom, à Amsterdam, — *peut-être* un tableau qui lui est *attribué* au musée van der Hoop, à Amsterdam, — et un portrait de la galerie d'Arenberg!

« Il paraîtrait, de plus, qu'un tableau baptisé Pieter de Hooch à la galerie du comte Czernin à Vienne, sans doute celui dont parle M. Viardot dans ses *Musées d'Allemagne* (p. 274), et où l'on remarque sur un fond clair une carte géographique accrochée au mur, comme dans le tableau

(1) M. le chevalier Camberlyn, qui possède tant de raretés, a même un second tableau signé Fabritius, représentant un guerrier quelconque, cuirassé et tenant de son bras nu une espèce de hampe; figure de grandeur naturelle, en buste, très-vigoureusement peinte et un peu noircie. La signature, assez indistincte dans l'ombre, paraît formée de lettres capricieuses très-différentes de la signature du chardonneret ci-dessus, et, à en juger par le caractère de la peinture, le tableau pourrait bien être non de Carel, mais de Bernhart Fabritius, l'élève de Rembrandt.

du musée van der Hoop, serait encore un van der Meer authentique, et même signé. Mais je ne l'ai point vu moi-même. Tenons toujours pour certain qu'il y en a beaucoup d'autres, sous le nom de Pieter de Hooch ou de maîtres analogues. Il ne s'agit que de les reconnaître et de leur restituer leur véritable attribution.

« On peut deviner qu'il est arrivé aux œuvres de van der Meer de Delft, précisément ce qui est arrivé aux œuvres de Hobbema, qu'on baptisait Ruijsdael, tant que le nom de Ruijsdael valait plus que le nom de Hobbema, et qui maintenant ont repris leur individualité. Quand les artistes et les amateurs seront éveillés sur le mérite et la valeur des van der Meer, il s'en retrouvera, et même ils se vendront plus cher que sous la firme de Pieter de Hooch. Pour ma part, je me féliciterai d'avoir contribué à la résurrection de ce maître énergique et singulier.

« Quatre tableaux bien certains, peut-être cinq ou six, en tout! Si quelqu'un en Europe connaît d'autres tableaux de Jan van der Meer, de Delft, il faut espérer que l'*Indépendance*, qui va partout, nous en apportera des nouvelles.

« Les quatre tableaux authentiqués jusqu'ici ont des signatures, et nous en donnerons les *fac-simile* dans un travail sur les collections hollandaises, où nous rapprocherons ces peintures si différentes de sujet : un paysage avec un canal, une vue de façades de maisons, un intérieur de chambre avec figures, — et le portrait de la galerie d'Arenberg.

« Comment ce portrait, avec son étrangeté magistrale, n'a-t-il jamais attiré beaucoup l'attention? Buste de jeune fille, de grandeur naturelle, et tournée de trois quarts à gauche. Elle a les cheveux relevés à la chinoise, une perle à l'oreille. Un pli de draperie jaune retombe en arrière de sa tête. Une draperie bleu clair, qui enveloppe le torse, laisse apercevoir un bout de main.

« La tête, extrêmement fantastique et pâle comme sous un rayon de lune, s'enlève sur un fond sombre et vague. La physionomie a une finesse mélancolique qui force à regarder cette femme avec une sympathie mystérieuse. Femme, que me veux-tu? comme disait je ne sais quel maniaque à une statue de marbre. Cela fait songer à certaines apparitions évoquées par Rembrandt, et aussi, chose singulière, à certaines physionomies du Corrége. Rembrandt et Corrége ont d'ailleurs bien des analogies, que n'ont sans doute jamais remarquées les adversaires du *naturalisme* hollandais. Ces analogies sont frappantes quand on a bien vu la petite *Adoration des Bergers*, de Rembrandt, à la National Gallery de Londres, et la *Nuit*, de Corrége, au musée de Dresde.

« Ce précieux portrait par van der Meer, qui vaut pour l'histoire de l'école hollandaise plus qu'un Wouwerman de 100,000 fr., est signé, en haut à gauche : I v Meer, l'M, surmonté de l'I, donnant par monogramme les trois lettres I v M ; réponse, en passant, au prétendu nom : Vermeer, proposé par Immerzeel, puisque dans cette signature c'est l'M qui est capital, et que le v, sans importance, n'est fait qu'avec les deux jambages intérieurs de cet M dominateur. Dans les autres signatures, diversement disposées, des tableaux de la galerie Six van Hillegom et du paysage du musée de La Haye, le v, comme ici, n'est toujours qu'une dépendance de l'M. A la vérité, il manque le *der*, mais cet article est souvent supprimé dans les signatures des Hollandais, par exemple dans celles d'Adriaan et de Willem van de Velde, qui, après l'initiale de leur prénom, écrivent d'habitude : *V. Velde*. On peut donc tenir pour certain que le nom de l'artiste n'est pas Vermeer, ainsi que l'établit le catalogue de Paris, d'après Immerzeel et de confiance, dans sa notice sur les van der Meer. »

⁂ M. Léon Lagrange, notre collaborateur, a l'obligeance de nous transmettre la note suivante, parfaitement précise, sur les dates inscrites au mausolée de Guillaume Du Bellay. Il en résulte que la belle statue par Germain Pilon a été faite— *entre* 1543 et 1557. Car, si la date de la mort du personnage n'implique pas la date de l'exécution de la statue, la date de *la pose du monument* ne prouve pas non plus la date de l'œuvre.

« Le tombeau de Guillaume Du Bellay, dans la cathédrale du Mans, dit M. Léon Lagrange, porte en effet une date, très-lisiblement gravée sur le socle. Il en porte même deux : — l'une purement biographique, 1543, est celle de la mort du seigneur de Langey; — l'autre précise l'époque où les frères de Guillaume Du Bellay lui firent élever le monument en question, ce qui n'eut lieu que quatorze ans plus tard, en 1557.

« Au surplus, voici l'inscription entière, telle que je la retrouve dans mes notes de voyage :

ARRESTE TOY LISANT
CY DESSOUBZ EST GISANT
DONT LE CUEUR DOLENT JAY
CE RENOMMÉ LANGEY
QUI SON PAREIL NEUT PAS
ET DUQUEL AU TRESPAS
GESTERENT PLEURS ET LARMES
LES LETTRES ET LES ARMES.

OBIIT III
ID. JANUA
ANNO D
MDXLIII
IN VICO
SANSAPHO
RINIO AD
RADICEM
TARARII
MONTIS.

PALLADOS
INVICTI
JACET HIC
ET MARTIS
ALUMNUS.
POSITUM
EST HOC
MAUSOLE
UM
MDLVII

« L'auteur de l'article snr l'abbaye de Solesmes a donc pris une date pour l'autre. Cette erreur, ainsi que le remarque justement M. Du Seigneur, n'irait à rien moins qu'à bouleverser ce que l'on sait de la vie de Germain Pilon. Sa naissance devrait être reportée de dix ou quinze ans plus tôt. De même, quand M. de Fontaîne dit qu'en 1550 Germain Pilon travaillait aux bas-reliefs du tombeau de François Ier, il est à craindre qu'il n'anticipe aussi sur l'histoire. Car la date de ces travaux, telle que la donne M. Barbet de Jouy dans sa description des sculptures du Louvre, — et il la donne d'après M. de Laborde, — est 1558. Or, ici, on en conviendra, la vraisemblance se trouve à côté de la vérité. Le tombeau de Guillaume Du Bellay, achevé en 1557, était un acheminement naturel vers les sépultures royales de Saint-Denis. » — L. L.

⁂ Il faut bien du temps pour qu'une rectification historique quelconque se vulgarise dans l'esprit public! L'annotateur de la curieuse brochure de M. Scheltema faisait remarquer, dans notre dernier numéro, que presque tous les catalogues des musées de l'Europe continuent à enregistrer les fausses dates concernant Rembrandt. Quoiqu'il y ait déjà des années aussi que M. Backuisen van der Brinck, l'archiviste de La Haye, a prouvé que Rubens n'était pas né à Cologne, — ni à Anvers, — mais à

Siegen, dans le duché de Nassau, voici qu'un journal belge renseigne encore les touristes et amateurs sur la maison *où Rubens est né* à Cologne !

« *La maison de Rubens à Cologne.* — A Cologne, le voyageur qui désire voir la maison *où Rubens est né*, doit s'engager dans un inextricable labyrinthe de ruelles formées par de hautes maisons qui semblent vouloir se toucher par leur extrémité supérieure. Les méandres que ces ruelles dessinent, les détours à angle droit qu'elles exécutent, désorientent le plus habile, et ce n'est pas sans peine qu'on arrive enfin devant la grande et noble maison *qui vit naître* le plus illustre des peintres du Nord, et qui vit mourir la reine qui l'inspira, Marie de Médicis. La maison se distingue des autres par sa grandeur et aussi par *les inscriptions, qui ne permettent aucun doute. D'ailleurs, la porte en chêne sculpté, posée ultérieurement, en* 1729, *porte un médaillon représentant Rubens, et au-dessous les armoiries de Marie de Médicis.* »

Croyez donc aux inscriptions et aux médaillons sur les portes en chêne sculpté !

⁂ On lit dans le *Moniteur français :* « Le ministre d'État vient d'acquérir, pour le musée de l'hôtel Cluny, huit couronnes d'or du VIIe siècle, trouvées près de Tolède, la capitale des rois goths, au lieu dit la *Fuente de Guarrazar.*

Ces couronnes sont richement ornées de saphirs et de perles, assortis avec art. La plus grande de toutes ces couronnes, dont le bandeau n'a pas moins de dix centimètres de hauteur, porte le nom du roi Reccesvinthus, prince qui a régné sur l'Espagne de 649 à 672.

Celle qui vient ensuite, et qui a probablement appartenu à l'épouse de Reccesvinthus, présente une frappante ressemblance avec la couronne de de la reine Théodelinde, conservée à Monza.

Les six autres, de formes variées et de plus petites dimensions, paraissent avoir été consacrées par les enfants du roi goth.

Toutes ces couronnes sont suspendues à de belles chaînes d'or, et une chaînette, passant au centre de chaque couronne, soutient une grande croix enrichie de pierreries. Ces joyaux avaient été dédiés à la Vierge de Sorbaces, ainsi que nous l'apprend l'inscription tracée sur l'une de ces croix; ils offrent une grande analogie avec les bijoux mérovingiens.

La magnifique collection acquise par le ministre d'État va fournir un ample sujet d'études aux artistes et aux antiquaires, et les couronnes de Guarrazar prendront, dans l'histoire des arts du Moyen-âge, place à côté

des célèbres couronnes de Monza, qu'on admire depuis des siècles. et qu'elles surpassent en richesse et en nombre.

⁂ On a parlé de l'acquisition que M. le marquis d'Azeglio, ambassadeur de Sardaigne en Angleterre, avait faite à Lucerne, d'une tapisserie du xve siècle, représentant l'Arrivée de Jeanne d'Arc à Orléans.

M. le directeur du musée historique de cette ville avait écrit à M. d'Azeglio pour lui faire connaître le prix que la ville d'Orléans attacherait à la possession d'une œuvre d'art qui, au mérite d'être contemporaine de l'héroïne, joint celui de reproduire l'une des principales scènes de la mission glorieuse de Jeanne d'Arc. Cette ouverture ayant été accueillie, une somme de 600 francs fut proposée en échange de la tapisserie.

M. le marquis d'Azeglio vient de répondre de Londres à M. le directeur du musée historique, par une lettre datée du 2 février, qu'il accepte le marché proposé par la ville d'Orléans, en y mettant pour condition que la somme qui lui est offerte sera distribuée aux pauvres à l'occasion du mariage de la princesse Clotilde de Savoie.

⁂ Le conseil communal de Malines a décidé qu'une statue serait élevée à la mémoire du peintre malinois Coxcie. M. Royer, statuaire du ro de Hollande, est chargé de l'exécution. C'est M. Royer qui a fait la statue de Rembrandt à Amsterdam.

⁂ Du 3 au 25 juillet prochain, il y aura, à Malines, une exposition de tableaux et objets d'art, organisée par la Société pour l'encouragement des Beaux-Arts.

⁂ Courtrai aura, cette année, une exposition de tableaux et d'objets d'art (par des artistes vivants belges et étrangers).

Ne seront admis que des tableaux, cartons, statues, bas-reliefs, dessins, gravures, ciselures, médailles et lithographies.

Les objets destinés à l'exposition doivent être adressés à la commission directrice de l'exposition de Courtrai, et devront être arrivés à Courtrai, au plus tard le 10 août 1859.

⁂ M. le comte d'Houdetot, ancien pair de France, né le 6 mai 1778, vient de mourir. Il était fils de cette comtesse d'Houdetot qui fut la célèbre amie de Jean-Jacques Rousseau. Très-fin connaisseur en beaux-arts, il laisse une galerie de tableaux parmi lesquels on cite quatre ou cinq

toiles hors ligne, même, *à ce qu'on dit*, un magnifique Corrége. Il a fait aussi de la peinture, et plusieurs de ses tableaux, donnés à des amis, passent pour des œuvres remarquables.

⁂ Le 13 février est mort, à Amsterdam, M. Taurel, directeur de l'école de gravure de la capitale, l'un des fondateurs de la société *Arti et Amicitiæ*, et membre de plusieurs sociétés artistiques de l'étranger.

⁂ Le célèbre graveur allemand, Steinla, vient aussi de mourir à Dresde. Né à Steinla, dans le Hanovre, en 1791, Maurice Muller, dit Steinla, fit ses premières études à l'Académie de Dresde, et exécuta plusieurs gravures au trait, déjà fort remarquables. Il voyagea ensuite en Italie, reçut à Florence les leçons de Morghen et de Longi, et débuta par la reproduction du *Christ* du Titien. De retour à Dresde, il y exécuta *le Massacre des Innocents*, d'après Raphaël; cette production lui valut la place de professeur à l'Académie. Il a encore gravé : *la Vierge* de Holbein, de la galerie de Dresde; exposée au Salon de Paris, en 1842; *la Vierge de Saint-Sixte*, d'après Raphaël. En 1852, M. Steinla entreprit le voyage d'Espagne, pour graver *la Vierge au Poisson*, du même maître. Cette œuvre a figuré à l'Exposition universelle de Paris, en 1855. Il a obtenu, à Paris, une troisième médaille en 1842, et une de seconde classe, en 1855.

⁂ On annonce également la mort de M. Désiré Lesy, peintre de paysage à Bruges, et celle de M. Alexandre Decraene, architecte à Tournai (13 février). Né dans cette ville en 1801, il avait eu autrefois d'immenses succès à Paris, où il avait remporté le grand prix d'architecture.

Ventes publiques. — Les ventes de tableaux et d'objets d'art se succédaient l'an dernier avec une telle rapidité, que les commissaires-priseurs manquaient de salles pour faire les ventes qui se présentaient. Cela engagea la Compagnie à faire construire de nouvelles salles; mais elles seront bien inutiles, pour cette année-ci au moins; les ventes, en effet, sont devenues rares, et les ventes vraies plus encore; car c'est surtout à l'hôtel Drouot que la vérité vraie est un phénix, *rara avis*. En voici une cependant, celle de feu M. G., dans laquelle tous les objets ont été bien réellement vendus. C'est encore une vente de tableaux modernes; les anciens tableaux sont aujourd'hui complétement abandonnés, et si bien dédaignés, que c'est à peine si les enchères sur ces tableaux s'élèvent jusqu'au prix du cadre. Il faut dire cependant que l'engouement des

amateurs pour les tableaux modernes commence à décroître, et qu'on peut raisonnablement prévoir le moment où on sera convaincu que la plupart des tableaux modernes ne valent pas la dixième partie de ce qu'ils coûtent aujourd'hui ; mais nous n'en sommes pas encore là.

La perle de la vente de M. G. était un tableau de Decamps, *le Rat qui s'est retiré du monde*, sujet tiré d'une fable de Lafontaine, petit tableau de 25 centimètres de large sur 19 de haut ; les dimensions n'ont pas été sans influence sur le prix : il a été payé 3,000 fr. par le prince Troubetskoï. Un paysage de Marilhat, *le Ravin*, a été vendu 3,200 fr.; acheté par M. Ruel. Un paysage de Th. Rousseau a été vendu 1,650 fr., et un autre du même peintre 1,570 fr. Des animaux par M. Troyon, 1,380 fr., acheté par M. de l'Étoile; un autre tableau du même artiste, *la Rentrée*, a été payé 1,005 fr. par M. Des Estangs. *La Petite Fille au lapin*, petit tableau de M. Tassaert, vendu 1,000 fr. *Rencontre d'un lion et d'un tigre*, esquisse de M. Delacroix, 900 fr. Enfin, comme il n'y a pas de bonnes ventes de tableaux modernes sans un tableau de M. Diaz, une toile de ce maître a été payée 1,280 fr. par M. Nieuwenhuis. J'allais oublier de dire que le sujet de ce tableau était *Nymphes et Amours ;* mon silence aurait pu faire croire que M. Diaz avait abandonné son sujet favori, et qu'il avait peint autre chose que des *Nymphes et Amours;* heureusement il n'en est rien ! Il y avait dans cette vente deux émaux modernes de la fabrique de Sèvres, par M. Baud, d'après Marilhat, l'un, représentant une Caravane, a été vendu 576 fr., et l'autre, représentant des Sirènes, a été vendu 500 fr.

La vente a été dirigée par M. Cachardy, expert qui débutait dans la carrière si difficile de l'expertise. Commissaire-priseur, M. C. Pillet.

⁂ M. Blaisac, marchand d'estampes, a fait une petite vente de dessins appartenant à un amateur de Bruxelles. Un dessin du *Bramante*, à la plume et au bistre, représentant une fontaine, a été vendu 35 fr. Un dessin de *Peruzzi*, architecture et ornements, vendu 100 fr. Un dessin à la plume et au bistre, de *Zampieri*, le Martyre d'une sainte, 37 fr. Un paysage avec figures, de *Jacques Ruisdaël*, 61 fr. Un paysage de *Jean Both*, 29 fr. Des oiseaux de *Hondekoeter*, 37 fr. Une étude de *Greuze*, 100 fr. Un dessin de *Claude Lorrain*, 45 fr. Voilà les choses les plus saillantes dans les dessins. Il est bien entendu que je donne les attributions du catalogue. Attribuer un tableau à un maître est une chose très-difficile, mais il est bien plus difficile encore de donner un nom d'artiste à un dessin ; les plus habiles hésitent souvent et ne rencontrent pas toujours juste.

Dans les estampes, ce sont toujours les maîtres du XVIIIe siècle qui se payent le plus cher. *Le Bal paré*, par Duclos, 42 fr. ; *les Champs-Élysées*, par Tardieu, d'après Watteau, 36 fr.; *l'Enseigne de Gersaint*, par Aveline, d'après Watteau, 24 fr.; *l'Embarquement pour Cythère*, par Tardieu, d'après Watteau, 45 fr. Les ornements d'architecture et d'ameublement sont aussi très-recherchés aujourd'hui.

Les objets d'art, tels que bronzes, faïences, porcelaines, émaux, ivoires, sont en général d'un très-petit volume, et peuvent se placer sur les étagères lilliputiennes, faites exprès pour les chambres de quelques pieds carrés, que les architectes veulent bien nous construire aujourd'hui. Cette considération toute matérielle détermine plusieurs amateurs à rechercher les objets d'art de préférence à tout autre objet de curiosité. Les ventes de ces bijoux divers sont donc accueillies avec assez de faveur.

M. Jacquinot-Godard, ancien membre de la cour de cassation, possédait une collection nombreuse de toutes ces choses, collection si nombreuse, qu'on a été obligé de la diviser en cinq ventes. La première, qui se composait des émaux, des faïences, des ivoires sculptés, des manuscrits, des vitraux, vient d'avoir lieu. Voici les prix de quelques objets les plus remarquables :

Un grand et beau triptyque, en émail de Limoges colorié, daté de 1584, attribué à Jean Courtois, et portant le monogramme de la famille de Gonzague, a été vendu 1,550 fr. Une aiguière, en émail de Limoges colorié, à sujet mythologique, et portant deux L pour monogramme, 1,000 fr. Un tableau en émail colorié et rehaussé d'or, représentant le Crucifiement, attribué à J. Courtois, 535 fr. Un plateau rond, en émail de Limoges, grisaille teintée sur fond bleu, représentant la Tonte des moutons, par Pierre Raymond, d'après les dessins d'Etienne Delaulne, 810 fr. Assiette émail de Limoges, représentant un Chevalier et une dame, par Jean de Court, 840 fr. Autre assiette, Moïse sauvé des eaux, 701 fr. Tableau émail de Limoges, forme carrée, époque primitive, de la plus grande finesse, colorié, représentant les derniers moments d'une sainte, 570 fr. Plaque provenant d'un reliquaire, émail byzantin, 401 fr. Grand plat rond, sujet tiré de l'histoire romaine, faïence italienne, émaillée de belles couleurs, 227 fr. Grand plat ovale à reptile, fabrique de Bernard de Palissy, 150 fr. Deux masques de chérubin ailé, même fabrique, 228 fr. Grande et belle crosse d'évêque, en ivoire sculpté, 600 fr. Sainte Vierge assise, tenant l'enfant Jésus, ivoire sculpté du XIVe siècle, 200 fr. Vidrecome en ivoire sculpté en ronde bosse, Marche de Silène et bacchanale, monté en vermeil, 1436 fr. Autre vidrecome en ivoire sculpté, représentant Adam

et Ève séduits par le serpent, monture en argent, à anse, 505 fr. Très-grand gobelet sur piédouche et à couvercle, la panse en ivoire sculpté, monture en argent, 700 fr. Trois figurines en ivoire sculpté, 1,025 fr. Grand plat rond, en étain, à médaillons et ornements très-fins, du XVIe siècle, par François Briot, 481 fr. Grand et beau médaillon rond, peinture en grisaille, sur cristal de roche, travail vénitien du XVe siècle, 320 fr. Joli coffret à reliques, à couvercle, cintré en velours, ornements eu bronze doré, serrure à secret, XVIe siècle, 360 fr. Manuscrit sur vélin, missel du XIVe siècle, orné de trente-cinq grandes miniatures et soixante et treize petites, 155 fr. Manuscrit sur vélin, Heures de l'époque de Charles VIII, orné de vingt et une grandes miniatures et trente-sept petites, 100 fr. Missel sur vélin, manuscrit du XVe siècle, orné de cent treize miniatures, 193 fr. Missel sur vélin, du XIVe siècle, orné de miniatures, 101 fr. Heures manuscrites, sur vélin, XVe siècle, avec miniatures, avec les armes de Jacques Cœur, reliure en acier d'une très-grande finesse, 181 fr. Règlement et statuts de l'Ordre de la Toison d'or, manuscrit français, sur vélin, XVe siècle, 305 fr. Heures de Paris, imprimées par Germain Hardouyn, 145 fr. Missel imprimé sur vélin, avec encadrements à personnages, parmi lesquels il y a la Danse macabre, relié en velours, fermoirs en vermeil, 121 fr.

Cette vente avait attiré une grande quantité d'amateurs.

F.

LETTRES A M. PAUL LACROIX

A PROPOS DU RAPPORT

FAIT PAR M. LE COMTE DE LABORDE

A LA COMMISSION DU JURY INTERNATIONAL DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES SUR L'APPLICATION DES ARTS A L'INDUSTRIE (1).

VII (SUITE).

Sont *constitutives*, les formes ou mieux les figures géométriques simples. Invisibles à l'œil, cachées sous les diverses combinaisons du plan, ce n'est qu'à l'aide d'une étude patiente et analytique qu'on parvient à les apercevoir.

Sont *indicatives*, les formes apparentes, connues; celles-ci frappent le regard et énoncent directement l'idée dominante qui a présidé à l'ordonnance du monument, qui en a déterminé les proportions, les dispositions, les détails.

Les architectes du Moyen-âge eurent bientôt reconnu que toutes les figures se décomposent par le triangle et le carré et adoptèrent ceux-ci comme formes constitutives. Ils n'ignoraient pas que le carré se décompose aussi par le triangle, mais ils avaient surtout à faire valoir les rapports de Dieu avec la créature, et voulant exprimer ces rapports, désireux de les rendre sensibles, ils devaient forcément employer le signe indicatif de la création et le considérer conventionnellement comme principe élémentaire. Ils étaient d'autant plus autorisés à en agir ainsi, que le carré peut, par l'action qui lui est propre, engendrer d'autres formes, telles que l'octogone et l'octogone doublé (2).

(1) Voir la livraison de janvier 1859.

(2) M. Boisserée, dans sa description historique de la cathédrale de Cologne, raconte comme, en décomposant le plan, il était parvenu à découvrir que toutes les dispositions de cet édifice sont basées sur le triangle équilatéral différemment combiné. Dans ce cas, ce triangle est la figure constitutive. Les observations de M. Ramée, celles faites par moi (voir pag. 309 et suiv.), confirment que la concep-

La croix latine, le T, figure de la croix, la croix grecque, les cercles et les polygones servirent, selon les circonstances, de formes indicatives, et eurent tour à tour la mission de parler à l'intelligence des fidèles.

La croix du plan des églises naît du déploiement des différentes faces du cube. La croix latine et le T s'emparent des six; la croix orientale n'en montre que cinq. Or, ce déploiement général ou partiel répond à toute une série de propositions théologiques.

Par ordre du Très-Haut, le sanctuaire du temple de Jérusalem avait vingt coudées de hauteur, vingt de largeur, vingt de longueur, soit la forme cubique. Le cube s'ouvre et le lieu très-saint se change en croix; la loi de Moïse se fond dans la loi nouvelle; le mystère caché sous les symboles de l'Ancien Testament disparaît; par la croix s'accomplit la Rédemption et se lie l'union intime que le Dieu d'Abraham et des patriarches contracte avec l'humanité par l'incarnation du Verbe.

Qu'en prenant une surface du cube pour diviseur, on applique à la croix la valeur des nombres, les indications reviendront identiques. La croix latine et le T sont formés par l'unité quatre fois reproduite en longueur, trois fois en largeur, c'est le nombre sept; le ciel (trois) s'abaisse, descend sur la terre (quatre) (1). Le Saint-Esprit vient sanctifier la Créature en l'unissant au Créateur, par les liens de l'amour (2). La croix grecque s'approprie l'unité trois fois sur la hauteur, trois fois sur la largeur, c'est le nombre six; Dieu se manifeste par lui-même, et son Verbe commence, à la sixième heure, le sacrifice d'expiation réparateur du mal fait au monde par le péché (3).

tion primitive est toujours présidée par une figure géométrique simple et déterminée, laquelle règle tous les détails, dicte les nombres et pétrit l'édifice. Quant au carré, qu'il soit pris dans son volume, ou isolément dans chacune de ses surfaces, il se divise en quatre triangles équilatéraux, ou en quatre pyramides se rejoignant par leurs sommets, ce qui implique l'idée que la forme parfaite n'appartient pas à la matière symbolisée par le carré, qu'elle n'est et ne peut être qu'une et que tout remonte à la perfection unique et provient de la perfection unique, soit de Dieu.

(1) S. August. *In psal.* 150.

(2) S. Cyprianus. *Oper. Christ. de Spiritu Sancto.*

(3) D. Ambros. *Comment.* Luca, *lib. V, cap. V.* — Les deux types de la croix, le grec et le latin furent dans les premiers temps communs à toute la chrétienté, qui les admit indifféremment. Ainsi, dans Procope (*de ædificiis Just. pag.* 13), il est

La croix n'est pas seulement l'instrument de la passion du Christ, elle est aussi sa figure et son symbole (1). Or, l'Église matérielle, se modelant sur la forme qui personnifie le Sauveur, semble dire que l'Église spirituelle, dont elle est la figure, se confond avec lui; qu'appuyée sur son époux, elle s'élance vers le ciel, but de ses pérégrinations, récompense de ses aspirations, de ses œuvres, de sa foi. Il faudrait écrire des volumes pour exposer le sens que les docteurs ont attaché à l'instrument des souffrances de l'homme-Dieu, et puis ce serait sortir du sujet. Le peu que j'en ai dit est suffisant pour donner une idée de l'importance des vérités que la forme en croix des églises devait rappeler aux fidèles et pour démontrer que les proportions du plan étaient la conséquence forcée des doctrines qu'on voulait lui faire exprimer (2).

« dit que l'église des saints Apôtres à Constantinople fut construite sur le plan d'une « croix et que l'on fit le pied de cette église, ou la nef, plus long que le sommet ou le « chœur, afin de lui donner exactement la forme de la croix. En outre, les plus an- « ciennes sculptures de la Grèce montrent à Athènes, en Morée, en Macédoine, à « Constantinople, des croix à branches inégales. Donc, le type premier était connu « et pratiqué en Grèce. Quant au second, celui de la croix à branches égales, c'est « le plus fréquemment employé dans l'église orientale. En Occident, la croix à « branches égales fut connue et adoptée, comme la croix à branches inégales. Ainsi « les sarcophages, les colonnes et les piliers, les pierres d'autel, étaient et sont « encore marqués de croix à branches égales; quant à l'autre croix, elle nous ap- « partient plus particulièrement. Donc, à l'origine, les deux types furent communs « aux deux Églises. Dans la suite, le premier type, la croix à branches égales, « prédomina en Orient, et l'on appela cette forme de croix, la croix grecque; le « second type, la croix à branches inégales, prédomina chez nous et fut appelé la « croix latine. » Didron, *loc. cit. pag.* 360 *et suiv.*

(1) *Ubi crux et martyr ibi, sanctam fatentur Crux et Agnus Victimam.* — S. Paulin. Epist. XII, *ad Severum.*

(2) J'ai hâte de rapporter un texte de Durand, *Ration. divin. offic. lib.* VI, *edit. cit.*, pag. 212, clef explicative, selon moi, des dispositions presque invariables de l'architecture religieuse du moyen âge. « *De profundo crucis mysterio dictum est in proœmio quintæ partis : et hic aliqua perstringamus. Fuerunt autem in dominica cruce ligna quatuor, scilicet stipes sive lignum erectum, lignum transversum, truncus suppositus : et titulus supra scriptus. Fuerunt et clavi quatuor, quibus et manus et pedes confixi sunt : fuit et lancea qua latus apertum est : et corona spinea capiti circumposita : quæ omnia possunt in spirituali cruce significari. Quatuor*, etc. Ainsi des trois bois composant la croix, de l'*erectum*, du *transversum*, du *suppositum*, résulte la charpente générale de la plupart des églises; de la *corona spinea capiti circumposita*, l'abside et ses chapelles; de la lance qui blessa le flanc du Sauveur, le clocher presque toujours isolé et unique dans les premières con-

Le cercle n'est que la révolution, le retour des unités dérivées dans l'unité absolue; un point d'où d'autres points, sa manifestation, sortent pour se réunir à lui après avoir parcouru une route tracée par les tangentes de quatre triangles équilatères, soit d'un carré; c'est l'âme qui remonte à Dieu, c'est la Créature rejoignant le Créateur, c'est l'éternité sans fin comme sans commencement.

Aussi, la forme circulaire fut presque exclusivement attribuée aux chapelles funéraires. Jésus a vaincu la mort, l'a domptée; elle n'existe plus pour le monde chrétien. La mort est la cessation de l'épreuve, le passage de l'œuvre au jugement, le gardien inflexible qui ouvre la porte à la vie spirituelle et à l'infinité des temps.

Boniface IV transforme en cénotaphe splendide la rotonde

structions; enfin, du *titulus suscriptus* la traverse supérieure de la croix épiscopale (croix de Lorraine), à laquelle est due la forme de plusieurs églises cathédrales d'Angleterre, et parfois des pays du continent qui ont reçu la même influence artistique. L'adoption du plan en croix remonte aux premiers jours de l'affranchissement du christianisme. Le diacre Marcus, que j'ai déjà cité, dans la note 2 de la page 491, vol. VII, racontant les circonstances relatives à l'édification de l'église de Gaze, s'exprime ainsi : Baron. *Ann. Ecc. an. d.* 401. § XLIX. « *Interim autem dum purgaretur locus venit Magistratus epistolas afferens imperatorias semper memorandæ Eudoxiæ. Continebant vero litteræ salutationem et precum petitionem pro suo marito et filio. Erat autem in illa charta intra litteras descripta forma sanctæ ecclesiæ in figuram crucis, quomodo nunc quoque Deo volente cernitur : et continebant litteræ ut convenienter dictæ figuræ sancta conderetur ecclesia* » — Didron, *loc. cit. pag.* 336 *et suiv.* « Le plan des églises en croix était « souvent révélé en vision. La nuit, un ange apparaissait à un saint endormi, à « un évêque, et lui détaillait la forme du monument que Dieu voulait se faire bâtir; « alors, on se mettait immédiatement à l'œuvre pour élever une église d'après le « modèle vu en songe (notamment Saint-Martin des Champs à Paris). Ou bien des « lignes lumineuses dessinaient dans le ciel, sur des nuages, l'église dont on mé- « ditait la construction De même que Constantin avait fait exécuter son labarum « d'après la forme de celui qu'il avait vu tracé en traits de feu dans les airs, de « même on bâtissait l'édifice d'après le dessin lumineux qui avait apparu. Ou bien « encore, sur un terrain parfaitement sec, des lignes de rosée traçaient l'empla- « cement et la forme d'une basilique; *Act. SS. Ord. S. Benedict.* IIe *vol. Vie de* « *S. Germer*; une autre fois, c'était la neige qui s'étendait en cordon là où les « murs devaient s'élever. Enfin, l'abbaye et l'église du Saint-Michel français, dans « le département de la Manche, et du Saint-Michel italien, au mont Gargano, furent « dessinés sur la terre par les pas d'un taureau. » (Voyez la Légende dorée. *De sancto Michaele archangelo.*) D'après Paul le Silencieux, le plan de Sainte-Sophie aurait été tracé par un ange apparu en rêve à l'empereur Justinien.

d'Agrippa (1). Sainte Hélène donne la forme circulaire à l'église qui, par ses ordres, s'élève à Jérusalem, et cette forme est reproduite depuis dans tous les temples consacrés à la mémoire du tombeau du Christ. Amalasonthe à Ravenne, Charlemagne à Aix-la-Chapelle bâtissent des monuments funéraires, l'une à Téodoric son père, l'autre à sa dépouille impériale, et ces monuments sont ronds. Après le xe siècle, on ne construit presque plus de chapelles circulaires, si ce n'est dans les commanderies des Templiers toujours en commémoration du saint sépulcre, et on ne les construit plus, parce que, déjà à cette époque, avait été généralement établi l'usage d'ensevelir les morts autour des églises et dans les églises près des châsses où reposaient les reliques des martyrs.

Les baptistères, partout où ils sont séparés des basiliques, affectent ordinairement la forme octogonale, quelquefois, par exception, comme à Parme, celle de l'octogone doublé, figures dérivées du cube; c'est que l'octogone et le nombre auquel il répond sont la représentation de l'homme, dont le corps a cinq sens et l'âme trois facultés (2); c'est que huit furent les personnes sauvées du déluge; elles sortirent de l'arche pleines de vie, comme le baptisé, en quittant les fonts baptismaux, sort purifié du péché originel, est lavé de toute souillure, jouit des effets bienfaisants de la Rédemption, elle aussi symbolisée par le nombre huit et par l'octogone (3).

Les édifices religieux construits sur des dispositions autres que les précédentes sont rares et dus à une idée spéciale préconçue par le constructeur. Leur existence confirme, je ne saurais assez le répéter, que la conception des monuments affectés au culte de Dieu était constamment subordonnée à l'expression des dogmes et soumise à l'emploi des formes et des nombres destinés à la rendre sensible.

Le plus saillant entre ces exemples est celui de l'abbaye de

(1) La consécration du Panthéon, qu'elle ait été faite, comme l'a dit Eusèbe, par saint Boniface, ou, comme Martenne l'a lu, par saint Grégoire (*voyez la note prem. de la page* 495, *Lettre* V, vol. VII), fut précédée de l'introduction dans le temple des ossements des martyrs qu'on s'empressa de recueillir dans les divers cimetières de Rome. *Boldetti, loc. cit. pag.* 471.

(2) Tertul. *De Caïn et Abel, lib.* II.

(3) S. August. *Ad inquisit. Januarii, lib.* II, *epist.* LV.

Centula, imitée un siècle après à Fleury, aujourd'hui Saint-Benoist-sur-Loire; Angilbert la fit construire sur un plan triangulaire, en l'honneur de la sainte Trinité, plaçant à chaque angle une chapelle, dans chaque chapelle employant exclusivement le nombre trois aux autels, aux fenêtres, aux ornements, et voulant que le nombre des moines et des séminaristes préposés au service divin eût la même signification et le même rapport (1). L'église de Paray-le-Monial, quoique en forme de croix, reproduit dans les nefs, dans les travées de chaque nef, dans les fenêtres, dans les arcatures, dans les chapelles absidales, dans les clochers, le symbolisme trinitaire, symbolisme qui s'alliait usuellement au signe de la Rédemption.

On sait encore que des églises, ou des couvents élevés en l'honneur d'un martyr se modelaient quelquefois sur la forme de l'instrument de supplice sur lequel il avait confessé l'Évangile.

(1) Acta SS. Ord. S. Benedicti. IV secul. bened. vita S. Angilberti. « *Claustrum monachorum triangulum factum est. Sicque sit, ut dum hic inde parietes sibi invicem concurrunt, medium spatium sub divo triangulum habeatur. — Quia igitur omnis plebs fidelium sanctissimam atque inseparabilem Trinitatem confiteri, venerari, et mente colere, firmiterque credere debet, secundum hujus fidei rationem in omnipotentis Dei nomine, tres ecclesias principales, cum membris ad se pertinentibus, in hoc sancto loco, Domino cooperante, et prædicto domino Augusto* (Carolo-Magno) *juvante, fundare studuimus* (nos Angilbertus).—*In ecclesia sancti Benedicti altaria parata tria; in ecclesiis vero sanctorum angelorum Gabrielis, Michaëlis et Raphaëlis, altaria tria, quæ simul fiunt altaria triginta, et ciboria tria, et lectoria tria. - Quapropter trecentos monachos in hoc sancto loco regulariter victuros, Deo auxiliante, constituimus. — Centum etiam pueros scholis erudiendos sub eodem habitu et victu statuimus, qui fratribus per tres choros divisis in auxilium psallendi et canendi intersint; ita ut chorus Sancti-Salvatoris centenos monachos cum quatuor et triginta pueris habeat, chorus Sancti-Richarii centenos monachos tresque et triginta pueros jugiter habeat : chorus psallens ante Sanctam-Passionem centenos monachos, triginta tribus adjunctis pueris similiter habeat. Ea autem ratione chori tres in divinis laudibus personabunt, ut omnes horas canonicas in commune simul omnes decantent. Quibus decenter expletis, uniuscujusque chori pars tertia ecclesiam exeat, et corporeis necessitatibus vel aliis utilitatibus ad tempus inserviat, certo temporis spatio interveniente ad divinæ laudis munia celebranda denuo redeuntes. In unoquoque etiam choro id jugiter observetur, ut sacerdotum ac levitarum reliquorumque sacrorum ordinum æqualis numerus teneatur. Cantorum nihilominus et lectorum æquali mensura divisio ordinetur, qualiter chorus a choro invicem non gravetur.* — A Planès, dans le Roussillon, existe encore une petite église triangulaire surmontée d'une coupole, élevée en l'honneur de la Trinité. On peut en voir la description par M. Jaubert de Passa dans le Bulletin archéologique, vol. I. pag. 133.

On a prétendu qu'en dernier lieu le célèbre monastère de l'Escurial dut sa configuration à cette pensée pieuse, ce que, malgré la tradition, je n'oserais pas affirmer.

Après avoir fait choix des formes constitutives et indicatives, après les avoir combinées avec la valeur des nombres correspondants à l'idée adoptée, l'inscrivant, si on peut le dire, partout dans l'édifice, les architectes chrétiens songeaient aux détails qui devaient concourir au complément et à l'ornementation de leur œuvre, n'admettant que ceux qui conservaient scrupuleusement le sens dogmatique ou liturgique attaché à la conception, et ne les employant qu'à leur place hiératique, place presque invariable et déterminée par la nécessité des rapports.

Plus l'art des constructions avança, plus les monuments devinrent explicites dans leur signification; plus les lumières, plus la classification des sciences se développaient et prenaient de la consistance, plus se multiplièrent les modes d'expression. L'architecture byzantine et romane furent plus simples que l'ogivale, et chacune d'entre elles fut plus simple à l'origine qu'à la fin. Cependant la pensée, le principe, étaient les mêmes dans la simplicité des premiers temps et dans la profusion des derniers; les règles ne varièrent pas; elles étaient appliquées tantôt plus sobrement, tantôt avec plus de prodigalité (1).

Je ne peux pas disséquer une à une toutes les parties composant le plan, la charpente, les ornements des églises, et expliquer le langage soit relatif, soit indépendant qu'elles parlaient par la place occupée, par la variété des divisions et des nombres. Je m'arrêterai à quelques objets secondaires afin qu'en voyant l'importance attachée aux choses qu'on aurait raison de croire insignifiantes, on puisse juger de celle dont jouissaient les choses principales.

Déjà, dès le IVe siècle, les constitutions apostoliques avaient prescrit que l'église fût oblongue, tournée vers le Levant et ressemblant à un vaisseau (2). Ces prescriptions n'ont jamais été

(1) La vérité de ces faits nous sera mieux démontrée quand je m'occuperai des figures et du symbolisme en tant qu'appliqué à l'énonciation d'une idée complexe. Le dogme ne pouvant pas varier, sa manifestation devait être invariable; seulement, elle pouvait être plus générique ou plus particularisée.

(2) Constitut. Apost. lib., II, c. 577. *Sit ædes oblonga, ad orientem versus, navi similis.* Nous avons vu qu'elle devait être oblongue pour représenter une croix

transgressées dans la communion latine, si ce n'est pour l'orientement, lorsque des obstacles physiques insurmontables s'opposaient à sa stricte observance. L'église, quant à la superficie, a été toujours partagée en deux parties : 1° le sanctuaire réservé

à crucifier. L'église, selon S. Clem. Alexandr. (lib. VII, Stromat. pag. 724, édit. Paris 1641), devait être tournée à l'orient. *Quoniam autem diei natalis imago est oriens, atque illinc quoque lux augetur, quæ primum illuxit ex tenebris, iisque, qui volutantur in ignoratione exortus est dies cognitionis veritatis, quemadmodum sol oritur, ita ad ortum matutinum habentur preces.* Selon l'auteur des Questions à Antiochus (S. Anastasii op. 9. XVI). « *Quia Deus lux est vera... ad creatum hoc lumen conversi, non illud quod creatum est lumen, sed ejus luminis Creatorem adoramus, ex primo elemento Deum, qui ante omnia elementa et sæcula fuit, venerantes.* Selon Durand (Ration. div. offic. p. v. fol. 134 recto, ed. Lugdun. 1561), pour sept raisons « *Versus orientem oramus :* primo *memores quod ille qui est splendor lucis æternæ, sedentes in tenebris illuminavit : quoniam visitavit nos oriens ex alto : de quo legitur : Ecce vir oriens nomen ejus* (Marc. 1). *Cujus argumento in libro Sapientiæ dicitur* (Sapien. 16). *Oportet ad ortum lucis adorare : et non quod divina majestas localiter in oriente consistat : quæ potentialiter et essentialiter est ubique : juxta illud : Cœlum et terram ego implebo. Et Propheta* (Psal. 38). *Si ascendero in cœlum tu illic es; si descendero ad inferum, ades; sed quia Deum timentibus oritur sol justitiæ, qui illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum.* — Secundo, *ideo versus orientem oramus, ut animus noster se ad potiora convertere admoneatur.* — Tertio, *quia qui Deum laudare volunt, non debent ad illum vertere terga.*—Quarto, *secundum Joannem Damas. qui quatuor sequentes orationes scripsit in quarto libro can. V. cap. ut patriam nostram nos requirere ostendamus.* Quinto, *ut Christum crucifixum, qui verus est oriens et ad quem oramus directe respiciamus.* — Sexto, *ut venientem judicem nos expectare monstremus. Ait enim : Idem Damas. ibidem : Deus paradysum secundum orientem plantavit, unde hominem transgressum exulem fecit, et ante paradysum ex occidente habitare fecit, antiquam igitur patriam derelinquentes, et ad ipsum aspicientes, Deum ad orientem adoramus.* — Septimo, *quia Dominus crucifixus ad orientem respiciebat, ideo et nos oramus ad eum respicientes : sed et ipse in cœlum assumptus, ad orientem sursus ferebatur, et ita ipsum Apostoli adoraverunt : et ita veniet : quemadmodum viderunt eum euntem in cœlum, ipsum igitur expectantes, ad orientem adoramus. Daniel quoque in babylonica captivitate, et Judæi similiter versus templum orabant.* » En forme de vaisseau. parce que l'église parcourt, triomphante, la terre; parce que, Arche nouvelle, elle porte dans ses flancs le salut du genre humain. Simon Macchabée fit sculpter des navires sur le tombeau de son père et de trois de ses frères. *Ut per naves ostenderet eos, tam mari, quam terra, fuisse potentes, et utrobique illustres obtinuisse victorias.* Cornel. A Lapid. in lib. 1. Macchab. c. 13. C'est à partir du IVe siècle, qu'on commence à voir des règles fixes et une grande ressemblance dans les monuments sacrés. *Christiani a quarto sæculo consona quadam lege, tum in Oriente, tum in Occidente, sacra templa condiderunt* A. A. Pellicia. De ecclesiæ politia, 1779, vol. 1, pag. 129..

au clergé, 2° la nef ouverte au peuple, imitation du temple de Salomon, qui renfermait le tabernacle et le temple proprement dit (1). En élévation, l'église souterraine exprime l'Église affligée; l'inférieure, l'Église militante; la supérieure, l'Église triomphante.

On connaît la signification mystique des autels; on sait que les colonnes correspondent aux apôtres et aux docteurs propagateurs de l'Évangile, soutiens de la foi; que les parois indiquent les peuples chrétiens répandus autour de la terre, l'embrassant dans sa circonférence; que les poutres représentent les prédicateurs, ainsi que les tours et le coq qui les surmonte; que les fenêtres symbolisent les Écritures divines, lesquelles éclairent les cœurs des fidèles et repoussent les inspirations nuisibles venant du dehors. Les pierres dans leur forme, les bois, les matériaux de toute nature suivent une loi fixe, combinée, gardienne d'un ordre invariable, loi ne pouvant pas être transgressée sans engendrer une perturbation funeste, sans dégénérer en expressions contraires à la croyance, condamnées, hérétiques.

Rien n'est, ne peut être hasard, j'aime à le redire encore; rien n'a été, ne pouvait être indifférent aux architectes chrétiens dans un objet aussi grave, ni l'élévation d'un siége, ni la situation d'une stalle, ni la quantité des gradins et des colonnes (2). Le

(1) DURAND, loc. cit., fol., 3, n. 5. *Jussit Dominus fieri templum, quod Salomon ædificavit opere mirifico, duas habens partes... Ab utroque vero, scilicet a tabernaculo, et a templo nostra materialis Ecclesia formam sumpsit. In cujus parte anteriori populus audit et orat. In sanctuario vero clerus orat, prædicat, jubilat et ministrat.*

(2) S. AUGUSTIN. *in psalm.* 126, explique que les évêques furent placés sur un siége élevé, *ut in mentem revocarent altiore se in loco, tanquam in specula constitutos, quo oculorum acie pervigili, atque indefessa, in tutelam gregis incumbant, tanto cæteris virtute et probitate clariores, quanto magis essent sedis honore, ac sublimitate conspicui.* DURAND, loc. cit., lib. 1, cap. 1, num. 18. *Sane chorus clericorum, est consensio cantantium, vel multitudo in sacris collecta. Dictus est autem chorus, a chorea, vel corona. Olim* ENIM IN MODUM CORONÆ CIRCUM ARAS STABANT, *et ita psalmos concorditer concinebant : sed Flavianus et Theodorus alternatim psallere constituerunt, edocti ab Ignatio, qui super hoc fuit divinitus edoctus.* — DUO *ergo chori psallentium, designant angelos et spiritus justorum, quasi reciproca voluntate laudantium, et in se ad bonam operationem invicem exhortantium.* S. ISIDORUS, de Divinis Officiis, lib. 2. cap. 24. *Fons* (baptismalis) *omnium gloriarum origo est, cujus* SEPTEM *gradus sunt :* TRES *in descensu, propter tria quibus renuntiamus :* TRES *in ascensu, propter tria quæ confitemur :* SEPTIMUS *vero is est, qui et quartus, similis Filio hominis, extinguens fornacem ignis, stabilimentum pedum, funda-*

choix du thème était libre; mais, le thème choisi, le nombre et les formes pour le développer étaient forcés; on ne pouvait se mouvoir que dans des limites très-restreintes, à moins qu'il ne fût question de propager une doctrine réservée, et cette initiative appartenait aux conciles et aux pontifes. Alors, les symboles relatifs étudiés, combinés, multipliés, appropriés, changeaient l'aspect des édifices, provoquaient les modifications et créaient les variantes que nous voyons se produire à certaines époques.

La glorification du dogme de la Trinité, fondement de la religion catholique, fut l'occasion d'un de ces rares changements. *Fides catholica hæc est: ut unum Deum in Trinitate et Trinitatem in unitate veneremur*. Mais ce dogme mystérieux, reconnu, professé

mentum aquæ, in quo omnis plenitudo divinitatis habitat corporaliter. ALBINUS FLACCUS, lib. de Divinis Officib. cap. de sabb. S. Pasch., reproduit dans des termes identiques l'explication qui précède. JOSEPH. VICECOMITIS observationes ecclesiasticæ, lib. I, cap. XI, pag. 53. *Reperio tamen, nonnunquam* COLUMNA *totum baptisterium fulcitum esse, ut nimirum Dei naturæ, quæ una et eadem in tribus personis bona innumerabilia nobis suppeditat, ea ratione indicaretur. Cujusmodi fuit quod a Constantino imperatore ædificatum Damasus in vita S. Sylvestri refert his verbis : In medio fontis columna porphyretica, quæ portat phialam ex auro purissimo,* etc. — PAULIN. NOLAN, epist. 31, ad Alethium. *Decet enim ingressum Ecclesiæ talis ornatus, ut quod intus baptisterio salutari geritur, spectabili pro foribus opere signetur, nam et nostri corporis templum quadrijugo stabilimento una Evangelii fides sustinet, et, cum ex eo gratia, qua renascimur, fluat, et in eo Christus, quo vivimus, reveletur, profecto nobis in* QUATUOR *vitæ* COLUMNAS *illæ aquæ salientis in vitam æternam fons nascitur, nosque ab interno rigat et fervet in nobis : si tamen possumus dicere, vel sentire, mereamur habere nos cor ardens in via, quod Christo nobiscum ambulante inflammatur.* DURAND loc. cit., lib. VI. cap. II, num. 15. *Quod etiam ad istos quaternarius numerus pertineat, apparet in alio evangelio, in quo quatuor millia hominum : qui sunt evangelica perfectione sublimes : leguntur refecti septem panibus, id est, septiformi gratia eruditi et repleti. Hanc distinctionem figuravit dominus Mosi, quando in ingressu tabernaculi jussit poni* SEPTEM *columnas : et ante oraculum* UNA : *ante sancta sanctorum* QUATUOR, *prout legitur Exod. XXVI et XXXVI cap. Siquidem* QUINQUE *columnæ exterius positæ, sunt seculares, qui in exterioribus maxime versantur,* QUATUOR *columnæ ante sancta sanctorum sunt spirituales : qui quasi interius positi, Domino devotius obsequuntur.* UNA *columna ante tabernaculum unitatem fidei : quam tam isti, quam illi colunt, designant.* Si on est curieux de suivre en détail l'explication, la raison d'être de chacune des parties des édifices destinés au culte, on devra consulter les saints Pères et les liturgistes, ces derniers notamment dans les chapitres relatifs à la consécration des églises. Les textes qui précèdent suffisent à démontrer la justesse de ma proposition; les multiplier ce serait abuser de la patience du lecteur.

par les apôtres, parce que Jésus l'avait révélé (1), eut quelque peine à être démontré visiblement, formulé et expliqué parfaitement. C'est surtout quant aux hypostases que la discussion resta ouverte dans les premiers siècles et durant le Moyen-âge, de sorte que l'Église se montra très-réservée à l'égard de la représentation matérielle d'un mystère que le peuple devait croire et pouvait difficilement pénétrer (2). Aussi, les symboles sont peu explicites, et si par le triangle équilatéral et par le nombre trois, la Trinité devient l'élément primordial de toutes les constructions chrétiennes, elle ne se manifeste nulle part ouvertement. Comme le Dieu qu'ils ont mission de rappeler, le triangle et le nombre trois sont partout; ils n'apparaissent pourtant qu'aux yeux des initiés et restent invisibles à la foule.

Le IXe siècle commença à s'affranchir de cette réserve et à produire non plus les symboles de la Triade, mais les représentations des personnes divines. A partir de ce moment jusqu'à la condamnation d'Abélard, les discussions sur ce dogme eurent tant d'éclat, prirent tant d'importance, furent résolues avec une science si profonde, que l'Église qui, par la voix d'Alexandre II et d'Alexandre III, avait refusé d'approuver l'office dressé par Étienne, évêque de Liége, en l'honneur de la Trinité, parce qu'elle trouvait peut-être inopportun de donner plus d'excitation aux disputes pendantes, le sanctionna avec pompe après que le concile d'Arles, tenu en 1260, se fût prononcé pour son approbation.

Autant il y avait eu de retenue auparavant, autant on déploya d'ardeur par la suite, à produire, à célébrer ce qui était la base essentielle de la croyance, et à maintenir, par tous les moyens, la pureté de ce dogme fondamental, alors exactement défini. Ce fut

(1) MATTHÆUS. XXVIII. *Euntes docete omnes gentes, baptisantes eos in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti.*

(2) Qu'on veuille ne pas perdre de vue ce que j'ai dit dans ma lettre 4e, vol. VII, pag. 310 et note 1. Les images, les manifestations par symboles étaient destinées à répandre les doctrines parmi les illettrés, c'est-à-dire parmi presque tout le monde, car presque tout le monde était illettré à ces époques. Aux textes rapportés loc. cit. je crois utile d'en ajouter un de Gerson parce qu'il indique que, du temps de cet écrivain l'emploi des images se faisait encore à la même intention. « Pour aultre chose ne « sont faictes les ymages, fors seulement pour montrer aux simples gens, qui ne « sevent pas l'escripture, ce qu'ils doivent croire. Et pourtant on se doit bien « garder de paindre faulsement une histoire de la saincte Escripture tant que bon- « nement se peult faire. »

à ce moment que les monastères, les autels, surgirent dans toute la chrétienté en l'honneur de la Trinité, et qu'un ordre religieux, fondé par saint Jean de Matha et Félix de Valois, reçut l'approbation du pape Innocent III (en 1199). Ce fut à ce moment aussi que dans les cathédrales, que dans les paroisses, que dans les chapelles qui s'élevaient de toutes parts, on vit briller, au milieu de la splendeur de son omnipotence, le *Deus trinus unus* et que, par la multiplication des symboles et des allégories ce Dieu, redouté et chéri, sembla remplir les lieux saints de sa divine majesté (1).

Une coïncidence chronologique bien digne d'attention existe entre l'acclamation du dogme de la Trinité et l'adoption de l'ogive comme système d'architecture, et cette coïncidence devient plus remarquable par le fait que le système ogival prit racine et s'étendit surtout en France, où saint Bernard avait lutté contre les erreurs d'Abélard, où les disputes universitaires s'étaient prolongées davantage et avaient fini par le triomphe de la vérité catholique. L'ogive n'est, géométriquement parlant, que le triangle équilatéral inscrit entre deux courbes; ne pouvait-on pas rattacher une pensée religieuse, une idée symbolique à la généralité, à la rapidité de son adoption? M. Ramée, quoique timidement, l'a tenté et a prétendu tirer parti d'une telle probabilité, en appuyant sur elle l'hypothèse qu'il cherche à faire prévaloir d'une émancipation que les artistes laïques auraient obtenue vers cette époque, au détriment du clergé, émancipation dont le système ogival serait la manifestation et la conséquence (2). Je démontrerai que l'hypothèse de M. Ramée n'a pas le moindre fondement. Cet auteur s'est engagé dans une voie fausse, en se laissant séduire par le sentiment trop français de M. L. Vitet, et par celui anticatholique de plusieurs auteurs protestants (3) qui, avant lui, avaient émis cette supposition. L'influence de l'Église n'a jamais été plus directe et plus puissante sur les constructions religieuses que du XIIe au

(1) *Majestas Domini implevit domum.* PARAL. 27.

(2) DANIEL RAMÉE. Histoire de l'architecture, vol. 2, p. 253 et suiv.

(3) L. VITET. Rapport à M. le Ministre de l'Intérieur sur les monuments, etc. Paris 1831, pag. 12 et 13. C.-L. STIEGLITZ. Von Altdeutscher Baukunst, pag. 177. J.-G. BUSCHING. Versuch einer Einleitung in die Geschichte der Altdeutschen Bauart. POWNALL. Observations on the origin, etc., of the gothic architecture in ARCHÆOLOGIA, vol. IX. p. 110.

XIVe siècle, l'histoire le constate et il faudrait plus que de l'aveuglement pour la contredire. Quant à la probabilité d'un rapport entre l'ogive et la popularité acquise au dogme de la sainte Trinité, elle est spécieuse, mais non soutenable à mon avis, et je le prouverai sous peu. La coïncidence signalée n'en reste pas moins un fait réel qui donne à réfléchir et qui mérite d'attirer l'attention des hommes studieux par les effets secondaires qu'elle peut révéler et expliquer. M. Ramée s'est trompé sans doute; il est juste cependant d'avouer que son entraînement est excusable et que bien d'autres s'y seraient laissé prendre.

Et puisque j'en suis aux rectifications, qu'il me soit permis de procéder à celle du contenu de deux notes de l'excellente *Histoire de Dieu*, par M. Didron. Les critiques de ces notes attaquent préventivement mes arguments, mon système, et j'aurais tort de ne pas saisir l'occasion de les combattre et de les détruire en en montrant l'impuissance. Je lis, p. 525, note 1. « L'illustre et sa-« vant M. Boisserée, *Description de la cathédrale de Cologne*, in-« fol., Paris, 1825, dit : Les principes fondamentaux de l'an-« cienne architecture d'église se trouvent, 1° dans le triangle « équilatéral adopté d'abord par les pythagoriciens, comme le « symbole de Minerve ou de la sagesse, et ensuite par nos an-« cêtres, comme symbole de la Trinité; 2° dans le dodécagone, « résultant de l'application de ce triangle au cercle, combinaison « que les anciens, ainsi que nos ancêtres, regardaient comme « contenant toute la proportion musicale et astronomique. Nous « regrettons de ne pouvoir admettre ces idées, tout ingénieuses « qu'elles sont. — Dans un récent ouvrage (*Manuel de l'his-« toire générale de l'Architecture*, par M. Daniel Ramée, 2 vol. « in-12, Paris, 1843), on a repris, pour la pousser à l'absurde, « la théorie symbolique des nombres et du nombre trois en par-« ticulier; cette imagination est, à la réalité, ce que le rêve est « à la claire pensée d'un homme sain et bien éveillé. L'archi-« tecture, même dans son histoire, a plus à perdre qu'à gagner « dans des songes de cette espèce : l'esprit net et positif de la « France a raison de reléguer dans les aberrations de l'esprit « toutes ces inventions bizarres. »

Ainsi voilà, de par M. Didron, les observations mathématiques de l'*illustre* et *savant* Boisserée caractérisées poliment d'*ingénieuses*, autant dire de futiles, et le symbolisme géométrique re-

légué dans les suppositions qu'on ne discute pas, qui s'évanouissent au souffle de la simple négation (1). Ainsi, voilà l'ébauche timide de M. Ramée, sur la doctrine des nombres, qualifiée d'exagération *absurde* au nom de *l'esprit net et positif de la France,* je présume de la France *positive* de Voltaire et des encyclopédistes. Ainsi me voilà, moi, qui plus affirmatif que M. Boisserée, plus courageux que M. Ramée, ose soutenir que le symbolisme des formes et des nombres est la base, le fondement sur lequel repose l'architecture chrétienne, me voilà inventeur de théories *bizarres,* ayant l'esprit malade, plus que malade, frappé d'une *aberration* pernicieuse! J'avoue ma présomption, je ne saurais en convenir, ni pour moi, ni pour mes devanciers; et, pour que je prisse au sérieux une infirmité dont je ne me sens pas atteint, il me faudrait autre chose que l'affirmation absolue, impérieuse de M. Didron, quelle que soit, d'ailleurs, l'estime que je ressens pour son érudition et pour ses talents archéologiques. Ma hardiesse est bien plus grande : je dis que M. Boisserée, que M. Ramée, que M. l'abbé Devoucoux, que M. l'abbé Crosnier et tant d'autres, avaient entrevu la vérité; je dis que, grâce à eux qui m'ont mis sur le chemin, je la vois tout entière, et que, si une

(1) M. Didron est en contradiction flagrante avec lui-même. Pages 38 et suivantes, il a reconnu que la valeur géométrique et symbolique du triangle et des autres figures a joué un rôle important en Iconographie, qu'elle a été l'objet des méditations des anciens, que *l'écho des discussions sur les nombres a retenti et s'est grossi pendant toute la durée du moyen âge.* Or, supposer que le symbolisme des formes et des nombres serait resté borné, stationnaire, inappliqué lorsque le langage symbolique était la préoccupation générale, captivait tous les esprits, s'introduisait partout, serait supposer l'absurde, et on ne le pourrait pas si même des faits nombreux et incontestables, avoués en partie par M. Didron, ne démontraient pas le contraire. Ce qui était vrai aux pages indiquées parce que l'auteur le trouvait alors à sa convenance, comment deviendrait-il *ingénieux* et *absurde* à la page 525, parce que des écrivains, rapportant ce qu'ils ont vu, en déduisent des conséquences d'une justesse frappante? La réponse est aisée : l'admission de certains principes généraux dérivant des doctrines de l'Église, invariables comme elle, appliqués par elle ou sous sa surveillance directe, détruit tout l'échafaudage à l'abri duquel se sont livrés tant de tournois scientifiques; il n'y a plus d'art français, allemand ou italien, il y a l'art catholique; il n'y a plus d'artistes parqués par nationalités, tels qu'on les a rêvés, il y a le clergé catholique, qui inspire, qui dispose et qui exécute les merveilles répandues en France, en Allemagne, en Angleterre, en Italie, partout où le christianisme a pénétré. Je comprends les regrets, je me résigne d'avance aux critiques, aux négations; mais cela est, et, tôt ou tard, les illusions feront place à l'évidence.

aberration a existé ou existe, elle ne peut pas nous être imputée, à nous qui n'affirmons pas simplement, qui prouvons nos affirmations; de M. Didron écrivant la note dédaigneuse de son *Histoire de Dieu,* j'en appelle à M. Didron se ressouvenant de ses études théologiques, liturgiques, philosophiques, ayant médité et compris les doctrines de Pythagore, de Platon et les doctrines mystérieuses des religions des anciens peuples, ayant compulsé les saints Pères et les commentateurs de la Bible, ayant scruté les erreurs des gnostiques, étant remonté aux raisons d'être des cérémonies du culte, à la signification spéciale attribuée à la forme, au nombre, à la couleur de chaque ornement religieux, de chaque partie d'une église; tenant compte, en un mot, de ce dont il faut tenir compte, ayant fait ce que j'ai fait, étudié ce que j'ai étudié, ce que le plus humble savant de la France *positive* doit avoir fait et étudié, pour pouvoir à bon droit se targuer de science et de *positivisme*. L'effet de cet appel n'est pas douteux, car les textes sont là : j'en ai produit quelques-uns pris au hasard, et je pourrais en produire assez pour remplir plusieurs volumes; car les applications des lois hiératiques sont là également, frappant les yeux, indiscutables comme un fait accompli; car l'existence de ces lois ne peut être contredite, ou il faudrait contredire l'autorité des actes des conciles, des constitutions apostoliques, des écrits des docteurs; car, et c'est tout, car prétendre le contraire, prétendre que les accessoires, les détails du culte et de ce qui se rattache au culte (vous le voyez, je ne dis pas les choses essentielles, cela va de soi) n'ont pas une valeur convenue, ne répondent pas à une idée fixe et préconçue, ce serait pécher contre l'Église, ce serait grossir le rang des hérétiques. En voulez-vous la preuve? Écoutez ce que Raynerus écrit, *cap.* 5, *contra Valdenses* « MYSTICUM SENSUM *in divinis Scripturis refutant*, PRÆCIPUE IN DICTIS ET ACTIS AB ECCLESIA TRADITIS. » Ceci me paraît clair, sans réplique, concluant.

Notez que je ne défends pas la rectitude des applications et des rapports qui existent entre les signes et l'idée; c'est l'affaire de l'Église, et elle sait ce qu'elle veut, pourquoi elle le veut, et comment le défendre; simple chroniqueur, j'enregistre des faits; humble critique, je fouille dans les documents qui nous restent; si je dis : « Cela est, » je le démontre, ou au moins je crois le démontrer, et je retiens que l'*aberration*, en fait de science, n'est

pas dans le sentiment qui nous porte à chercher la lumière, mais bien dans celui qui nous entraîne à la nier lorsqu'elle jette un jour contraire aux aspirations, aux tendances qu'on affectionne et qu'on espérait faire prévaloir; je dis que le *rêve* qui offusque *la pensée d'un homme sain et éveillé* n'est pas d'affirmer preuves en main, mais bien de se supposer assez d'importance pour croire qu'une négation dédaigneuse imposera le silence, étouffera les convictions, et empêchera que d'autres ne sachent et ne racontent ce qu'on a ignoré, ou ce que l'on veut laisser dans l'oubli.

J'arrive à l'autre note, qui est à la page 311. Après avoir rapporté un texte de Durand expliquant que les « apôtres, les « tribus israélites et les fidèles étaient symbolisés par l'agneau et « la brebis, » M. Didron continue : « Durand, par ce texte, « semble laisser croire que, de son temps, on peignait sous la « forme de la brebis les apôtres, les tribus d'Israël et les justes « ressuscités; mais il nous reste, de l'époque où vivait et écrivait « Durand (le XIIIe siècle), une foule de monuments tout peints et « tout sculptés. Or, dans ces monuments, qui sont, entre autres, « les cathédrales de Reims, d'Amiens, de Paris, de Chartres, « de Sens, il n'y a pas une seule brebis qui figure, soit un apôtre, « soit une tribu, soit un juste près du trône de Dieu. Bien « antérieurement à cette époque, depuis le IVe siècle jusqu'au IXe « environ, mais cela en Italie presque exclusivement, on donnait « la forme de l'agneau ou de la brebis aux personnages dont « parle Durand.....; il faut donc conclure que notre évêque de « Mende parlait de l'art italien et non de l'art français, et, de plus, « qu'il en parlait d'après les liturgistes antérieurs à lui, mais non « d'après les monuments figurés à son époque. Du reste, bien « d'autres faits légitiment cette conclusion ; on ne doit pas « accepter sans critique et comme des usages constants et « contemporains de Durand tous ceux que ce liturgiste nous « détaille avec complaisance. Durand est un compilateur qui fait « son ouvrage avec des livres anciens et très-souvent étrangers « à notre pays. Ainsi, dans ce même chapitre III du livre I de « son *Rationale,* il dit qu'on représente honoré d'un nimbe carré « tout prélat et tout homme vertueux lorsqu'on les peint de leur « vivant. Mais nous l'avons déjà vu dans l'histoire du nimbe, « cet usage est spécial à l'Italie et n'a jamais été adopté en « France..... Si l'étude des monuments figurés ne venait pas

« limiter cette pratique à l'Italie, on croirait, d'après Durand, « qu'on a peint en France des nimbes carrés. Il faut donc « contrôler les textes par des œuvres de l'art et faire de l'archéologie « plutôt avec les monuments sous les yeux qu'avec des livres « dans les mains. »

Guillaume Durand, auditeur de la Rote sous Clément IV, rédacteur des actes du concile de Lyon (1274), gouverneur du patrimoine de saint Pierre, évêque de Mende, n'a pas écrit un manuel pour l'artiste ou pour l'archéologue français. Ce jurisconsulte célèbre, ce théologien éminent n'a pas parlé de l'art italien ou de l'art de la France, mais de l'art catholique, et il en a parlé incidemment, de la manière la plus sommaire. Il ne copiait pas les liturgistes qui l'avaient précédé, il ne faisait pas un traité de liturgie spéciale à une province, à une communion, il exposait la liturgie catholique et résumait aussi bien les origines des cérémonies religieuses que les développements introduits progressivement par les docteurs, par les papes et les conciles (1). Il ne pouvait donc pas dire seulement ce qui se faisait de son temps, il devait dire aussi ce qui s'était fait dans les temps antérieurs et expliquer les causes de ces développements, et rapprocher les textes, et réunir les autorités, au moyen de quoi il parvenait à rendre évident ce qu'il avait voulu démontrer, à savoir que les mystères cachés de la liturgie renferment quatre significations : 1° une signification historique, 2° une significa-

(1) DURAND. Rat. in proœmio, num. 14. *Considerari autem oportet, quod in divino cultu multiplicis ritus varietas reperitur. Unaquæque fere namque Ecclesia proprias habet observantias et in suo sensu abundat. Nec censetur reprehensibile vel absurdum Deum et Sanctos ejus variis concentibus seu modulationibus atque diversis observantiis venerari cum et ipsa Ecclesia triumphans secundum Profetam circumdata sit varietate* (Psal. XLIV.) *et in ipsorum ecclesiasticorum sacramentorum administratione de jure consuetudinis varietas toleretur. Unde secundum Augustinum* (XI di. Ecclesiast.) *ecclesiasticarum institutionum in divino officio quasdam scripturis accepimus : quasdam vero apostolica traditione sine scripturis confirmatas per successores : quasdam etiam, quarum tamen institutio ignoratur consuetudine roboratas, approbat usus, quibus paritus seu observantia debetur. Non igitur Lectoris moveatur animus si fortassis in hoc opusculo legerit quæ in sua non noverit Ecclesia observari, aut non invenerit quidquid ibi servatur. Non enim uniuscujusque loci specialia, sed communes atque usitatiores ritus hic prosequimur, qui* COMMUNEM, NON PARTICULAREM DOCTRINAM TRADERE LABORAMUS : *nec sit nobis possibile quorumlibet locorum specialia perscrutari.*

tion allégorique, 3° une signification tropologique, 4° une signification anagogique (1).

Le *Rationale* de Guillaume Durand et les travaux des autres liturgistes sont les guides fidèles de quiconque a la prétention de faire de l'archéologie chrétienne, et, quant au creuset par lequel M. Didron conseille de passer les choses exposées par l'évêque de Mende, je n'ai à dire que ceci : L'Église ne varie pas par caprice ou par amour d'innovations; ce que Durand *détaille avec complaisance* est ce qui se pratique encore, est ce qui se pratiquera jusqu'à la fin des siècles; les raisons de ces pratiques sont ou données par l'Église, ou appuyées sur les doctrines professées par l'Église; le *Rationale* est un livre des plus orthodoxes et il restera toujours orthodoxe; la critique ne peut pas atteindre les décisions de l'Église; M. Didron n'ignore pas le nom dont, dans ce cas, la critique serait flétrie. D'ailleurs, il ne s'agit pas de connaître la nature du fait, et si Durand, en s'appuyant sur un texte, l'explique à tort ou à raison, il s'agit de constater que le fait existe et a existé, que les chrétiens catholiques ont dû s'y conformer, et s'y conformaient avec soumission et respect. L'archéologie n'en demande pas davantage : science positive avant tout, elle ne se préoccupe que de la réalité de ses découvertes; leur réalité reconnue, elle les enregistre sans autre prétention, car sa mission est accomplie.

Du reste, les motifs qui excitent les méfiances de M. Didron sont faux. L'usage de représenter les apôtres, les tribus israélites, les fidèles par le symbole des agneaux, celui de donner le nimbe carré aux portraits des vivants, étaient, de son aveu, antérieurs au xe siècle. Les monuments de la France, je parle des monuments qui restent, sont tous, ou presque tous, postérieurs à ce siècle, et il n'y a pas de quoi s'étonner s'ils ne révèlent pas des usages tombés en désuétude depuis leur construction, parce que l'Église avait ordonné ou adopté la substitution de la représentation par personnes aux représentations allégoriques (2).

(1) Durand, *loc. cit. num.* 18. *Illud quoque* (*Rationale quod legalis pontifex ferebat in pectore*) *quatuor coloribus auroque contextum erat : et hic rationes varietatum in ecclesiasticis rebus atque officiis quatuor sensibus, videlicet historico, allegorico, tropologico et anagogico, fide media colorantur.*

(2) Lett. IV, vol. VII, pag. 302. Voir ce que j'ai dit sur les conciles *Quinisexte* ou *in Trullo*, deuxième de Nicée, etc.

M. Didron peut-il affirmer que, dans les édifices religieux brûlés par les Normands ou détruits pour faire place à des constructions plus importantes, n'existait pas quelque exemple des usages qu'il prétend exclure positivement? s'est-il rappelé que la sculpture n'avait pas encore remplacé la peinture dans l'ornementation intérieure, quand certaines représentations allégoriques tombèrent en grande désuétude, et peut-il m'indiquer, à part quelques très-rares exceptions, les décorations peintes, propres à m'offrir au moins un témoignage négatif à l'appui de son affirmation? Si je recours aux livres qui, quoi qu'en dise M. Didron, sont les principales sources où doit puiser l'archéologue, ils me fournissent dans les correspondances, dans les poésies, dans les légendes, dans les chroniques, la preuve que le symbolisme religieux était compris et appliqué d'une manière uniforme dans toutes les régions éclairées par le christianisme. Si j'ai recours aux monuments, ils me fournissent, dans la conformité du caractère architectural, dans la conformité de l'exécution, la preuve d'une promiscuité de style, d'entente, qui exclut l'idée d'une nationalité dans l'art. Voyez du byzantin (je parle pour la France) en Poitou, en Champagne, en Auvergne; dans le Midi, du lombard et évidemment un ciseau italien, un stylet grec, ou maniés par des mains instruites à ces écoles, partout où il reste une mosaïque ou une sculpture.

J'en demande donc pardon à M. Didron, les affirmations, les critiques de ses deux notes restent sans fondement, atteignent le but contraire à celui qu'il avait probablement en vue en les rédigeant. M. Boisserée, M. Ramée sont mal à propos accusés, et traités avec trop de dédain. Le symbolisme des nombres et des formes reste une vérité inattaquable. L'évêque de Mende a été mal apprécié, et le désir de contribuer à faire à l'art de la France une autonomie qu'il n'a jamais possédée, a offusqué le savoir incontestable de M. Didron et la rectitude habituelle de son jugement; l'a porté à se contredire. Il en sera de même toutes les fois qu'animé de sentiments identiques, on voudra s'attaquer aux vérités que je réunis et que je me contente d'effleurer, pour ne pas outre-passer les bornes imposées à ce travail. Si la discussion est soulevée, on me trouvera prêt à répondre; il me reste en réserve tout un arsenal de textes et de faits qui apporteraient de nouveaux témoignages à l'appui des témoignages produits. En atten-

dant, cette courte digression aura eu ceci de bon, qu'en faisant voir le sort réservé aux objections, ou il n'y aura pas d'attaque, ou elle sera sérieuse, digne de la gravité du sujet, et certainement profitable au progrès de la science. Même vaincu, je me tiendrai pour honoré d'avoir essayé du combat et d'avoir relevé le gant en face d'une cohorte compacte et redoutable. Je reprends maintenant le fil de mon discours.

M.-C. Marsuzi de Aguirre.

(La suite à un prochain numéro.)

REMBRAND.

DISCOURS SUR LA VIE ET LE GÉNIE DE REMBRAND,

AVEC UN GRAND NOMBRE DE DOCUMENTS HISTORIQUES,

Par le Dr P. SCHELTEMA (1).

18. *Rembrand en état d'insolvabilité.*

Au sujet de l'état d'insolvabilité dans lequel Rembrand tomba, en l'année 1656, il m'est venu entre les mains beaucoup de pièces dont je communiquerai, en entier, les plus importantes. Déjà, en 1653, Rembrand se trouva dans une gêne pécuniaire, de sorte qu'il se vit obligé, alors et plus tard, d'emprunter de l'argent près de diverses personnes, comme il résulte des trois écrits suivants :

I. *Obligation passée devant les échevins.*

« A comparu devant les échevins soussignés, Rembrant Harmensz., peintre, et a déclaré devoir à l'honorable sieur Cornelis Witsen, conseiller et ancien échevin de cette ville, la somme de 4,180 florins comptant, reçus par lui comparant, à son entière satisfaction, promettant de payer ladite somme un an après la date des présentes, obligeant à cette fin tous ses biens mobiliers et non grevés. Fait à Amsterdam, le 29 janvier 1653. Signé : Gerrit van Hellemont et Cornelis van Vlooswijck. »

II. *Obligation passée devant les échevins.*

« A comparu devant les échevins soussignés, Rembrant Hermansz., peintre, et à déclaré devoir à Isaak van Hertsbeeck la somme de 4,200 florins de denier prêtés, promettant de payer ladite somme dans un an après la date des présentes, obligeant, à cette fin, tous ses biens mobiliers et non grevés. Fait à Amsterdam, le 14 mars 1653. Signé : Simon van Hoorn et Roetert Ernst. »

III. *Contrat de rente.*

« Nous Frans Reael et Hans Bontemantel, échevins à Amsterdam,

(1) Voir les livraisons de janvier et de février.

savoir faisons, que comparut devant nous Rembrand van Rijn, et déclara être redevable à Christoffel Thijssens la somme de 52 florins, 11 sous, 4 deniers, de rente annuelle redimable, hypothéquée sur un héritage avec maison, sise dans la Breestraat, vis-à-vis de l'écluse Saint-Antoine, touchant à Salvador Rodrigues du côté de l'est, et à Nicolaes Elias du côté de l'ouest; et ensuite sur tous ses autres biens.

Cette rente, payable tous les ans le 8 novembre, à partir du 8 novembre dernier, et cela en argent courant, sous réserve de pouvoir en tout temps racheter ladite rente au capital de 1,168 florins, 4 sous, et de payer en sus les intérêts échus. De bonne foi, etc., 10 décembre 1654. »

Rembrand fit enregistrer, en la Chambre des orphelins, le 17 mai 1656, au profit et au nom de son fils, Titus van Rijn, sa maison située dans la Sint-Antonie-breestraat; l'annotation en est faite comme suit :

« Le 17 mai 1656, Rembrant van Rhijn, peintre, a assigné à son fils Titus, âgé de quinze ans, dont était mère Saskia van Uylenburch, du chef de la succession de sa mère, un héritage avec maison, libre de toute charge, située dans la Anthonij-breestraet. Et cela par provision jusqu'au moment où il aurait la volonté de convoler en secondes noces (1), époque à laquelle il assignera à son susdit fils l'entière succession de sa mère; et il entretiendra son fils jusqu'à sa majorité avec les fruits de ces biens; pour les intérêts à en provenir, et pour affranchir ladite maison des dettes et charges dont elle est affectée, il a obligé tous ses biens, meubles et immeubles, présents et futurs. En conséquence, il continuera à rester, par provision, dans tous les autres biens, dettes actives et passives; et cela de l'agrément des parents de la mère. Présents les sieurs Hendrick Spiegel et Jan van Waveren, curateurs des orphelins (2). »

Peu de temps après ce transfert, Rembrand fut déclaré insolvable, à la suite de quoi tous ses biens furent inventoriés le 25 juillet 1656, par ordre des commissaires de la *Desolate Boedelkamer*. En la *Desolate Boedelkamer* existe encore cet « Inventaire des tableaux, ainsi que des meu-

(1) Cette pièce est précieuse en ce qu'elle prouve que Rembrandt n'avait pas encore contracté son second mariage le 17 mai 1656, et que ce n'est même point ce second mariage qui l'a forcé à passer à son fils Titus la maison de la Breestraat, pour obéir à la clause du testament de Saskia, mais bien le mauvais état de ses affaires. C'est donc plus tard qu'il faut chercher la date de ce second mariage. — W. B.

(2) Ce Jan van Waveren, curateur des orphelins (*weesmeester*), en 1656, pourrait bien être le même personnage que le lieutenant qui figure dans le grand et célèbre tableau de van der Helst, *le Banquet des arquebusiers*, au musée d'Amsterdam. — W. B.

bles meublants et autre mobilier, trouvés dans la faillite de Rembrandt van Rijn, ayant demeuré dans la Breestraet, près de l'écluse Saint-Antoine. » La publication de cet Inventaire (1), ayant déjà été faite par Immerzeel (2), peut être considérée comme inutile ici. A la fin de 1657, les commissaires autorisèrent le concierge Thomas Jacobsz. Haring à vendre ces biens, comme cela eut lieu, peu après, en la maison de Barend Jansz. Schuurman, hôtelier de la *Couronne impériale*, dans la Kalverstraat (rue des Veaux). Dans cette vente n'était cependant pas comprise la majeure partie des gravures et dessins, qui ne furent exposés en vente, au même endroit, que l'année suivante, sur l'ordre donné par les commissaires à Adriaan Hendriksen. Josi en a publié le catalogue (3). La maison de Rembrand dans la Breestraat fut vendue, par voie d'exécution, le 1er février 1658, de la manière et aux conditions indiquées dans la pièce suivante :

« Messieurs de la justice vendront, le 1er février 1658, en vertu d'appointement des échevins, accordé à la requête de M. Henricus Torquinius, comme curateur de la faillite de Rembrant van Rijn :

« Un héritage avec maison, située dans la Sint-Antonis-breestraet, vis-à-vis de l'écluse Saint-Antoine, touchant du côté de l'est aux héritiers Salvador Rodrigo, et, du côté de l'ouest, avec un mur mitoyen, à Daniel Pinto, s'étendant en profondeur, depuis la rue jusqu'à la propriété de Joseph Belmonte; il est à remarquer que cette maison a une sortie libre sous la maison du susdit Pinto, avec un égout en commun sous l'allée susdite, jusque sur le Burchwal, selon la teneur des anciens titres existants, et que ladite maison est à front de rue dans ses aboutissants et sa construction.

« Et comme cette propriété, audit lieu et avec sa construction, fait usage du mur des susdits héritiers de Rodrigo et de Joseph Belmonte *precario* (à titre précaire), l'acheteur devra fournir caution suivant le statut de la ville.

« A l'acquéreur appartiendront deux poêles qui se trouvent dans les ap-

(1) Avant Immerzeel, John Smith avait publié cet Inventaire dans son septième volume consacré à Rembrandt, en 1836. Nous en donnerons nous-même, dans cette Revue, une traduction exacte d'après la pièce originale, et nous y ajouterons des notes sur les tableaux et objets d'art qui composaient la magnifique collection de Rembrandt. — W. B.

(2) Lofrede op Rembrandt. (*Éloge de Rembrandt*), p. 76-93. — S.

(3) *Catalogue raisonné des OEuvres de Rembrandt van Rhijn* (en hollandais), p. 11, préface. — S.

partements, ainsi que diverses cloisons, placées au grenier, et ayant servi à isoler les élèves de Rembrant van Rijn. — A payer aux jours ordinaires d'échéance, bien entendu et pourvu, etc.

« Est resté acheteur, pour la somme de 13,600 florins, Pieter Wijbrants, maçon.

« L'acheteur n'étant pas en mesure de produire des garants, cette propriété est de nouveau mise en vente, et est resté acheteur Claes Abramsen Bleyendael, pour la somme de 12,000 florins. — Également comme ci-dessus.

« Acheteur à la somme de 11,218 florins, est resté Lieven Symonsz., cordonnier, et Samuel Gerincx, garant et coacheteur, et Daniel Fontijn, simple garant. »

Cela s'accorde en grande partie, pour ce qui regarde la teneur, avec une lettre des échevins Roetert Ernst et Nicolaas van de Capelle, dans laquelle ils déclarent que la maison de Rembrand van Rijn a été vendue à Lieven Symonsz. et Samuel Gerincx, et que le prix d'achat, formant une somme de 11,218 florins, en a été payé. Le 10 mai 1658, Louis Craeyers, comme tuteur de Titus van Rijn, nommé par les curateurs des orphelins, mit arrêt près des secrétaires de la ville d'Amsterdam afin qu'il ne fût délivré aucune quittance pour la recette des deniers provenus de la maison de Rembrand, laquelle était vendue par exécution, par Henricus Torquinius, comme curateur de la faillite. L'extrait ci-dessous, tiré du registre des quittances, nous apprend de quelle manière il a été disposé de cet argent.

« Le premier février 1658, en vertu des ordres des échevins, et à la requête de M Henricus Torquinius, comme curateur de la faillite de Rembrant van Rijn, a été vendue par exécution un héritage avec maison, située dans la Sint-Anthonis-breestraet, vis-à-vis de l'écluse Saint-Antoine, touchant aux héritiers de Salvador Rodrigues du côté de l'est, et à Daniel Pinto du côté de l'ouest, s'étendant en arrière depuis la rue jusqu'à la propriété de Joseph Belmonte, ayant appartenu à la masse de Rembrant van Rijn, prénommé, payable aux jours ordinaires d'échéance, pour 11,218 florins. . . . . 11,218 fl.

« Les frais d'exécution sont 129 florins . . . . . 129 fl.

« Le 23 août 1658, les sieurs curateurs des orphelins, en qualité de chefs tuteurs du fils survivant du sieur échevin Allert Kloeck, sur la caution de Dirck Grijp et de Pieter de Vos, marchand, désignés près d'eux en cette qualité devant échevins, le 31 juillet, comme il conste du registre des cautions An° 1658, fol. 11 verso,—en vertu du contrat de rente, passé

par Rembrant van Rijn, au profit de Christoffel Thijssens, de 52 fl. 11 s. et 4 d., annuellement, hypothéquée sur la propriété mentionnée en tête des présentes, payable le 8 novembre annuellement, remboursable par 1,168 fl. 4 s. au capital, contrat en date du 10 décembre 1654, dont le fils survivant du sieur Allert Kloeck a acte et transport, — ont reçu, premièrement, pour deux années de rente. . . . . 105 fl. 2 s. 8 d.

« Ensuite, en acquit du capital. . . . . 1,168 fl. 4 s.

« Ensemble . . . . . 1,273 fl. 6 s. 8 d.

(Annotation marginale). « Cette quittance radiée par ordre des sieurs commissaires des masses abandonnées, et la somme de 1,273 fl. 6 s. 8 d., radiée ce jour, 13 novembre 1660, à la décharge de l'acheteur, suivant assignation auxdits sieurs.

« Le 17 décembre 1658, Isaac Van Hertsbeeck, conformément au registre des cautions An° 1658, fol. 29 verso, en vertu de lettres de créance de 4,200 fl., passées à son profit devant échevins, par Rembrant Hermansz., peintre, le 14 mars 1653, a reçu pareille somme. . . . 4,200 fl.

« Samuel Gerincx a payé, pour arrérages des deniers des années 1654, 1655, 1656 et 1657, y compris les frais de sceau et de rue, ensemble 175 fl. 11 s., suivant quittance en date du 18 février 1659, soit avec 6 s. pour annotation des présentes . . . . . 175 fl. 17 s.

« Le 25 août 1660, les sieurs commissaires des masses abandonnées ont reçu la somme de. . . . . 5,439 fl. 16 s. 8 d.

Somma. . 11,218 fl.

« Le 15 décembre 1660, liquidé et donné ordre de faire la quittance.

« Le 20 juin 1665, il est ordonné par assignation à Isaac van Hertsbeeck de rapporter et rembourser la somme par lui reçue de 4,200 fl. à Louys Craeyers, nommé par les sieurs curateurs des orphelins, en remplacement de Jan Verwouth, subrogé-tuteur de Titus van Rijn, fils de Rembrand van Rijn et de Saskia van Uylenburch, sur l'opposition mise par lui en sadite qualité devant échevins, comme il résulte du livre des Cautions des immeubles, fol. 68 verso, en vertu de jugement d'échevins par écrit, entre Craeyers, prénommé, en qualité que dessus, demandeur et opposant d'une part, et Isaac van Hertsbeeck d'autre part, par lequel les échevins ordonnent au prénommé Hertsbeeck de rapporter les deniers par lui levés, et autorisent le demandeur et opposant à les recevoir en déduction de ce qui lui compète, comme tuteur de Titus van Rijn, pour la part dudit Titus van Rijn, du chef de la succession maternelle de Rembrand. En date du 5 mai 1660.

« Duquel jugement le prénommé Hertsbeeck ayant d'abord appelé à la Cour provinciale, et ensuite au Grand Conseil, par sentence de la Cour en date du 22 décembre 1662, l'appelant a été déclaré n'être pas lésé par le jugement du tribunal d'Amsterdam (mentionné ci-dessus), et a été condamné en outre aux frais et à l'amende de l'appel, ce qui a également été confirmé le 27 janvier 1665, par sentence du Grand Conseil. Par conséquent la somme susmentionnée a été enregistrée par assignation comme dessus à Craeyers, en qualité *ut suprà.* »

La créance de Cornelis Witsen et celle de Gerbrecht Schuurman, veuve de Barend Jansz. Schuurman, hôtelier de l'auberge de la *Couronne impériale*, dans la maison duquel la masse de Rembrand fut vendue, et où lui-même logea à l'époque de la vente, doivent avoir été en grande partie payées du produit des biens meubles, conjointement avec les dettes provenues du transport et de l'emmagasinage de la masse. C'est ce que nous voyons par le compte de recettes et dépenses faites pour Rembrand van Rijn, qu'on trouve dans le registre des masses abandonnées. Ce compte a été publié en anglais par Nieuwenhuys; mais, comme il n'a jamais été imprimé en hollandais (1), il ne sera pas sans utilité d'en faire suivre une copie d'après l'original, d'autant plus que cela m'offre l'occasion de rectifier quelques inexactitudes qui se sont glissées dans la traduction anglaise.

Doit Rembrant van Rijn :

	(2) G.	S.	P.
Anno 1657.			
26 janvier, fol. 96. Au secrétaire Bruyningh. . . .	16		
« « fol. 262. Audit secrétaire et aux clercs pour citations	12		
9 mai, fol. 322. A M. le maître des comptes pour le 200e denier	55		
26 juillet, fol. 262. Au secrétaire et aux clercs pour citations.	7	16	
Anno 1658.			
31 janvier, fol. 334. Au droit de chambre, payé au secrétaire et aux clercs pour citations. .	6	4	

(1) Il n'a jamais non plus été imprimé en français. — W. B.
(2) G. pour florins (*guldens*), S. pour *stuivers*, P. pour *pfennings*.

22 février, fol. 354. A caisse, au bourgmestre M. Cornelius Witsen	4,180	
26 juin, fol. 239. Au secrétaire et aux clercs pour citations.	3	4
18 décembre, fol. 385. A caisse, payé à Jacob (1) de la Tombe.	32	5
Anno 1659.		
28 janvier, fol. 385. A caisse, payé à M. Dirck Spiegel, pour M. Isaac Francke.	95	15
» fol. 385. A caisse, payé au secrétaire et aux clercs pour citations.	5	8
1er août, fol. 406. A caisse, payé au secrétaire et aux clercs pour citations.	6	
Anno 1660.		
23 janvier, fol. 415. A caisse, payé au secrétaire et aux clercs pour citations	12	
3 mars, fol. 415. A caisse, payé à Gerbrecht Schuurman (2)	130	2
Anno 1661.		
29 janvier, fol. 450. A caisse, payé à Hendrick van Borculoo, pour deniers reçus.	20	3 8
1er mai, fol. 356. Au droit de cette chambre, sur 6,713 fl. 3 s., à raison de 2 p. c	134	5 8

(1) De la Tombe, à qui l'Inventaire de Rembrandt donne pour prénom *Peter* (et non Jacob), était un amateur de tableaux, ami de Rembrandt, et qui possédait en commun avec lui un grand tableau, *la Samaritaine,* attribué à Giorgione, inventorié comme se trouvant dans le *Salon* de Rembrandt. C'est pour sa moitié dans le prix de la vente de cette peinture, que ces 32 fl. 5 s. sont attribués ici à Jacob ou Peter De la Tombe. Il avait un frère peintre, né à Amsterdam en 1616, qui fit partie à Rome de la *Bande académique,* sous le sobriquet de *Stoppertje* le Bourreur (de pipes), et qui, revenu à Amsterdam, y mourut en 1676. — W. B.

(2) On a vu plus haut que cette Gerbrecht Schuurman était la veuve de l'hôtelier de *la Couronne impériale,* où Rembrandt logea pendant le règlement de ses affaires. Le détail de ces 130 florins est le plus curieux du monde, pour montrer la situation de Rembrandt à ce moment-là. Il nous a aidé à éclaircir certains points concernant la biographie ou le classement de l'œuvre, dans le grand travail que nous publierons bientôt sur : Rembrandt, *l'Homme et son OEuvre.* En attendant que nous publiions nous-même ce *compte d'auberge,* on peut toujours en prendre connaissance dans le livre anglais de M. Nieuwenhuis. — W. B.

Anno 1662.

25 janvier, fol. 148. A caisse, payé à Jan Vos et à Jan Dircx, pour affichage de billets . . .	1	4
21 juillet, fol. 173. A caisse, payé aux clercs pour affichage des billets sur les préférés. . .	4	12
29 juillet, fol. 339. A caisse, payé à Jan Crinsen, notaire	5	2

Anno 1665.

24 juillet, fol. 343. A caisse, payé au secrétaire et aux clercs pour citations	9	
5 novembre, fol. 361. A caisse, payé à son fils, Titus van Rijn	6,952	9

Anno 1667.

1er mars, fol. 422. Pour solde de ce compte. . . .		5
Total.	11,677	7

Avoir Rembrand van Rijn :

Anno 1657.

1er novembre, fol. 291. De Thomas Jacobsz. Heringh, concierge.	1,322	15

Anno 1658.

21 mars, fol. 299. De Thomas Jacobsz. Heringh, concierge, pour quelques biens vendus (1).	2,516	10

(1) Ces biens (*goederen*) sont les collections de tableaux, d'estampes, d'objets d'art et de dessins, vendus à plusieurs reprises et à plusieurs époques assez distantes. On voit, par ce compte curieux, que les collections de Rembrandt n'ont produit qu'environ 5,000 florins en tout, puisque, dans le total de l'*avoir*, 11,677 fl., la grosse somme, 6,715 florins, provient de la vente de la maison de la Breestraat. Or, sans parler du reste, il y a, dans l'Inventaire de 1656, plus de SOIXANTE PEINTURES de Rembrandt, et quantité de cartons et d'albums pleins de ses dessins et esquisses, et des suites complètes de son œuvre gravé, en épreuves précieuses, etc , etc. Rembrandt se trouva donc dépouillé à la fois de ce qu'il avait conservé de ses propres productions depuis plus de vingt-cinq ans de son séjour à Amsterdam! et de toutes les richesses artistiques, tableaux d'autres maîtres, dessins, estampes de toutes les écoles, marbres, plâtres, armes et armures, costumes, qu'il avait amassés à grands frais, durant cette longue période de prospérité, et à quoi il avait dépensé non-seulement le patrimoine qu'il avait en commun avec Saskia (estimé 40,000 florins à la mort de celle-ci), mais tout ce que

26 juillet, fol. 299. De Thomas Jacobsz. Heringh, pour biens vendus.	452	5
» » fol. 299. De Thomas Jacobsz. Heringh, pour biens vendus.	95	15
Anno 1659.		
14 février, fol. 299. De Thomas Jacobsz. Heringh. . .	126	10
» » fol. 299	80	
» » fol. 299	390	9
Anno 1660.		
1er décembre, fol. 443. De caisse, reçu de Samuel Gerincx, Corn. Feyckius et Hendrick van Borculoo.	6,713	3
(1) Total.	11,677	7

Que Titus van Rijn n'ait pas reçu de la succession maternelle plus qu'il n'est renseigné en ce compte, c'est confirmé par l'annotation suivante dans le Journal de la *Desolate Boedelkamer :*

« 5 novembre 1665. Rembrant van Rijn a payé à son fils, Titus van Rijn, seul fils survivant de Rembrant van Rijn et de Saskia van Vullenborch, sa mère, ayant obtenu *veniam ætatis* de l'autorité supérieure, en cette qualité, comme principal, et Abraham Francen (2), marchand, demeurant dans l'Engelierstraat, et Bartholomeus van Beuningen, marchand de draps, au Lisdel, comme caution. . . . . 6,952 fl. 9 s.

Soit encore mentionné finalement que, d'une lettre de quittance par décret, au profit de Henri Henkhuizen, lettre qui est en la possession du propriétaire actuel de la maison ayant appartenu à Rembrand dans la Joden-breestraat, il appert que le bâtiment a été vendu audit Henkhuizen par les créanciers de Samuel Gerincx, le 17 janvier 1679.

19. *Année de sa mort.*

On assigne des dates fort diverses à la mort de Rembrand. La

son travail lui avait fait gagner depuis quatorze ans que sa femme était morte! Aussi le grand homme, ruiné mais non découragé cependant, — ses œuvres postérieures à 1656 accusent encore une surexcitation de son génie! — passa-t-il de la chambre d'auberge de Schuurman dans son obscure retraite du Rozengracht. — W. B.

(1) Registre de la *Desolate Boedelkamer*, Lr. C. et D. — S.

(2) Rembrand a gravé son portrait. S.

plupart des écrivains, à la suite de Houbraken, ont adopté l'année 1674. Quelques-uns, tels que de Piles, ont fixé la date six ans, et d'autres, comme Baldinucci, quatre ans plus tôt. Josi, se fondant sur l'acte mentionné ci-dessus, du 5 novembre 1665, dans lequel Titus van Rijn est appelé le seul fils survivant de Rembrand van Rijn et de Saskia Uilenburg, pense pouvoir conclure que Rembrand aussi n'était plus en vie à cette époque. Ces paroles n'indiquent pourtant rien autre chose, sinon que Titus était le seul fils survivant du mariage de Rembrand et de Saskia, sans qu'on puisse conclure de là que le père et la mère de Titus étaient morts à cette époque. Le même Josi, après la publication, en 1810, de son Catalogue raisonné des œuvres de Rembrandt van Rijn, où il a avancé cette hypothèse, trouva un tableau de Rembrand portant la date authentique 1667, qui se trouvait dans le cabinet de lord Aylesford, comme nous l'apprend l'ouvrage d'un *amateur* anglais, publié en 1836 à Londres. Cela prouve suffisamment l'inexactitude de la première supposition de Josi.

Quoique ce fait fût connu à Immerzeel, celui-ci crut pourtant devoir adopter cette supposition; il s'appuyait, pour la confirmer, sur le registre d'enterrements du cimetière Saint-Antoine à Amsterdam, dans lequel registre l'enterrement de Rembrand serait noté au 19 juillet 1664. J'ai examiné la note du registre et j'ai trouvé, à la date indiquée, qu'on avait enterré dans le cimetière :

« Rembrant van *Ruynen* et son enfant, au coin de la *Wijye steegh.* »

Le manque d'expérience dans la lecture des anciennes écritures et la ressemblance des noms ont induit Immerzeel en erreur. En parcourant à cette fin les autres registres d'enterrements, j'ai trouvé la note suivante dans le registre des comptes d'enterrements de l'église de l'Ouest :

« Mardi, 8 octobre 1669. Rembrant van Rijn, peintre, sur le Roosegraft, vis-à-vis le Doolhof. Laisse deux enfants. »

L'authenticité de ce document est confirmée par le livre mortuaire de l'église de l'Ouest, et ainsi la date véritable de la mort de Rembrand est désormais hors de doute.

20. *Ses amis et ses protecteurs.*

On trouve dans les OEuvres poétiques de Jeremias de Decker une pièce sur le « tableau du Christ ressuscité et de Marie

Madeleine, peinte par le très-éminent Rembrandt van Rhijn, » dans laquelle de Decker s'adresse à Rembrand comme à son ami. Après que notre peintre eut exécuté par affection le portrait du poëte, celui-ci écrivit de nouveau en vers un « Remerciement à l'éminent et célèbre Rembrandt van Rhijn, » et adressa en terminant ces paroles à l'artiste :

De même qu'un (pot de) vin exquis n'a pas besoin de festons
De lierre, toujours vert,
De même ton divin pinceau n'a pas besoin des louanges étrangères
Des chants d'un poëte.
Cet admirable pinceau ne doit se soucier des louanges de personne;
Il est illustre par lui-même,
Et a peut-être porté le nom de son maître
Jusqu'aux bords où navigue la libre Néerlande
Sa gloire artistique, ayant passé dans son vol au-dessus des Alpes
Jusqu'à la fameuse Rome,
Fait l'admiration de l'Italie elle-même, qui s'extasie
Au bord de son Tibre;
Elle y fait baisser pavillon à des milliers d'artistes;
Elle peut y comparer librement
Ses chefs-d'œuvre à ceux de Raphaël et de Michel-Ange;
Oui, elle les dépasse tous deux.
Ce serait donc, van Rhijn, donner une preuve trop sensible
D'un cerveau téméraire,
Que de vouloir célébrer dans des vers la gloire
De ton fameux pinceau.
Je ne puis donc aujourd'hui te témoigner autre chose
Que de la gratitude,
Prix trop médiocre pour rémunérer
Tes bontés et ton art.
Eh bien, trois fois merci pour tes dons et tes bontés!
Accepte cette courte pièce
Seulement comme un signe, qu'envers ton art
Je me sens obligé éternellement.

Vondel et de Bie lui consacrèrent aussi quelques vers. Rembrand possédait particulièrement l'estime et la confiance du professeur Nikolaas Tulp et de son gendre Jan Six, seigneur de Vromade. Pour le premier, il peignit la *Leçon d'anatomie;* pour le second, il exécuta, entre autres peintures, son portrait et celui de sa mère, madame Anna Six, née Weymers, portraits qui se trouvent encore tous deux dans le cabinet de M. Six van Hillegom (1).

(1) Voir, sur la collection de M. Six van Hillegom, dans *l'Artiste* du 12 septem-

Il existe, en outre, un album de Jan Six où l'on trouve deux pages de croquis par Rembrand. L'un de ces croquis représente une personne occupée à dessiner un buste; l'autre représente un rabbin ou professeur juif parlant à une multitude de personnes assemblées autour de lui. C'est bien là une preuve que cet éminent protecteur des arts comptait Rembrand parmi ses amis.

Je pourrais encore citer les noms d'autres hommes distingués et estimables avec lesquels Rembrand a été en relations d'amitié. Ainsi il était, certainement, lié avec Jan Cornelisz., chez qui, comme je l'ai fait observer plus haut, a eu lieu probablement la première entrevue de Rembrand et de Saskia. Jan Pieterszoon Zoomer, courtier d'art, à Amsterdam, homme très-savant et très-distingué, nommait Rembrand, dans une note inscrite sous une épreuve de la pièce aux Cent florins que celui-ci lui avait donnée, son ami *spécial*. Mais ce qui est surtout honorable pour Rembrand, c'est l'amitié que lui portait le célèbre Constantin Huigens, seigneur de Zuilichem, qui le recommanda à la faveur du prince Frederik Hendrik.

Tout ce que je viens de dire suffira pour prouver que Rembrand ne fréquentait pas exclusivement et de préférence la dernière classe du peuple, mais qu'il pouvait se vanter, au contraire, de la faveur et de l'amitié de plusieurs concitoyens et compatriotes remarquables. Je ne crois donc pas mériter le reproche qui m'est adressé d'une manière polie par un écrivain français, Gérard de Nerval, qui, à ce qu'il dit, a assisté à la fête de Rembrand et en a fait une courte relation. Je ne puis pas davantage me rallier entièrement aux motifs qu'il a exposés pour confirmer son opinion. « M. Scheltema, dit-il, a peut-être un peu trop vengé Rembrandt du reproche d'avoir fréquenté le bas peuple. Nous possédons à la bibliothèque nationale (à Paris) une collection de gravures qu'il eût été difficile à l'artiste de réaliser sans se mêler un peu à la basse société. Le beau monde était très-beau monde sans doute du temps de Rembrandt, mais les gens en guenilles n'étaient pas à dédaigner pour un peintre. Ne cherchons pas à faire, des poëtes et des artistes, des *gentlemen* accomplis et méticuleux. La main qui tient la plume ou le pinceau ne

bre 1858, un article de W. Burger, où sont décrits ces deux portraits, le petit portrait d'Ephraïm Bonus, dont il est parlé plus loin, et d'autres tableaux de la collection Six. — W. B.

s'accommode des gants paille que quand il le faut absolument, pour toucher parfois d'autres mains ornées de gants paille; et des esprits de la force de Rembrandt sont de ceux qui, comme les dieux, épurent l'air où ils ont passé. »

21. *Sa cupidité et son avarice.*

Suivant Landon, *Galerie historique des hommes les plus célèbres,* ce ne serait pas Rembrand qui aurait engagé sa femme, ce serait celle-ci qui aurait poussé son mari à répandre le faux bruit de sa mort pour obtenir un prix plus élevé de ses œuvres. Lorsque la ruse avait réussi, Rembrand se serait réjoui de bon cœur de la sottise et de la crédulité de ceux qu'il avait trompés. Si c'est de sa première femme, Saskia Uilenburg, qu'il est question, combien cela suffirait pour infirmer la croyance à cette tradition! Car enfin on ne peut supposer qu'une femme considérée et riche comme l'était Saskia, se soit prêtée à un acte aussi ignoble et aussi honteux. Ce conte absurde donna probablement lieu à la comédie française : *Rembrandt, ou la Vente après décès.* Le personnage principal y est représenté prenant la résolution, d'après les conseils de sa femme, de se cacher et de se faire passer pour mort, tandis qu'elle vendait au plus haut prix possible ses tableaux, comme s'ils eussent été d'un artiste décédé.

Immerzeel raconte qu'en 1838 ou 1839 on exposa à Paris un tableau où Rembrand était représenté à ses derniers instants, contemplant encore une foule de caisses et de coffres remplis d'argent, que, suivant le désir du mourant, on avait placés autour de son lit. Ainsi une absurdité en produit une autre. Josi, Nieuwenhuys et d'autres ont déjà tâché de disculper de ce blâme notre peintre et de prouver l'invraisemblance de ces contes, qui semblent issus de la source impure de l'envie et de la malveillance. Je pense que Gérard de Nerval a dit sur cela toute la vérité par ce peu de mots : « Ne pouvant attaquer son talent, on l'a traité d'avare. »

22. *Trois lettres de Rembrand à Constantijn Huigens.*

On a livré à la publicité, dans ces derniers temps, trois lettres de Rembrand adressées à Huigens. Elles nous apprennent à le connaître comme un homme illettré sans doute, mais nullement grossier. Ells sont, dit M. Six, qui le premier publia deux de ces

lettres, elles sont écrites naturellement, sans contrainte, avec conscience de son mérite, mais tempérées par la modestie et par la soumission à un jugement plus éclairé. Ces lettres sont rédigées en ces termes :

I

« Monsieur !

« Je vous envoie donc par Lyvensen (1) deux peintures, qui, je pense, seront trouvées telles que Son Altesse ne me donnera pas moins de mille florins pour chacune ; mais si Son Altesse pense qu'elles ne méritent pas autant, elle m'en donnera moins suivant son bon plaisir, me fiant au goût et à la discrétion de Son Altesse. Je me contenterai de cela avec reconnaissance, restant, avec mes salutations,

« votre dévoué et affectionné serviteur,

« Rembrandt (2).

« Ce que j'ai dépensé aux cadres et à la caisse s'élève à 44 florins en tout. »

Au dos de la lettre on lit :

« Le compte des 2 tableaux. »

II

« Monsieur !

« Monsieur, ce n'est pas sans crainte que je vous écris et cela sur l'encouragement du receveur Wttenboogaert, auquel je me plaignais du retard apporté dans mon payement : le trésorier Volbergen nie que l'on touche annuellement des intérêts ; mais le receveur Wttenboogaert m'a assuré mercredi dernier que Volbergen a touché lesdits intérêts tous les semestres, et jusqu'à présent, de sorte qu'il a de nouveau été perçu maintenant 4,000 florins

(1) Jan Lyvens, le peintre, ami de Rembrandt. — W. B.

(2) Voyez les rapports et communications des quatre classes de l'Institut royal néerlandais des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, pour 1843. Communication de deux lettres autographes de Rembrandt, par Six, p. 142. — Smith, *Catalogue raisonné*, etc., t. VII, consacré à Rembrandt. — Cette lettre paraît avoir été écrite vers le milieu de l'année 1638. — S.

impériaux dans ses comptoirs. Les choses étant ainsi, je vous prie, mon bienveillant sieur, de faire préparer mon ordonnance au premier jour, pour que je puisse enfin toucher les 1,144 florins que j'ai bien mérités. Je tâcherai toujours de vous en récompenser par la réciprocité de mes services et le témoignage de mon amitié. Sur quoi je salue vous, Monsieur, cordialement et je souhaite que Dieu vous conserve longtemps en bonne santé.

« Votre dévoué et affectionné serviteur,

« REMBRANDT (1).

« Je demeure sur le Binnen-emster (Binnen Amstel, l'Amstel intérieur) dans la sucrerie.

« 7 oct. »

Adresse : « Monsieur
Monsieur de Suylijkum
conseiller et secrétaire
de Son Altesse
à
Port. La Haye. »

III

« MONSIEUR !

« C'est avec un plaisir particulier que j'ai lu votre agréable missive du 14 de ce mois ; j'y trouve votre bienveillance et votre affection, de sorte qu'avec l'affection cordiale que je vous porte de mon côté, je me trouve obligé de vous rendre service et amitié. C'est par suite de cette affection que, malgré vos réserves, je vous envoie la toile ci jointe, espérant que vous ne la refuserez pas, car c'est le premier souvenir que je vous donne.

« Monsieur le receveur Wttenboogaert est venu chez moi, comme j'étais occupé à emballer les deux tableaux. Il voulait d'abord les voir encore une fois. Il me dit que, s'il plaisait à Son Altesse, il voulait bien me faire le paiement en question sur sa recette. Ainsi je vous prierais, Monsieur, de faire en sorte que Son Altesse me paie ces deux tableaux et que j'en reçoive l'argent au plus tôt, vu qu'il me serait extrêmement utile en ce moment.

(1) J. Burnet : *Rembrandt and his works*, p. 14. — L'année de la lettre est 1658. — S.

En attendant, s'il vous plaît, une réponse, je souhaite à votre famille tout bonheur et prospérité et lui présente mes salutations,

« Votre dévoué et affectionné serviteur.

« REMBRANDT (1).

« A la hâte, ce 27 janvier 1639.

« Monsieur, suspendez ce tableau sous un jour très-fort et qu'on puisse le voir à une grande distance. »

La question se présente ici tout naturellement de savoir ce que représentaient les deux tableaux exécutés par Rembrand pour le prince. Nous chercherions en vain la réponse, si elle ne nous était donnée par le livre des Ordonnances du prince Frédéric-Henri, qui s'étend de 1637 à 1641, et se trouve aux archives des domaines de la maison Orange-Nassau ; on y lit page 242 :

« Le dix-sept février 1639 fut dépêchée l'ordonnance sur l'attestation de Monsieur de Zuylichem, pour le peintre Rembrandt, comme suit :

« Son Altesse ordonne par ce à Thymen van Volbergen, son « trésorier et administrateur général, de payer au peintre « Rembrandt la somme de douze cent (2) quarante quatre florins

(1) Six, dans les Rapports de l'Institut, p. 142. — S.

On voit, par ces trois signatures autographes de Rembrandt, qu'il écrivait son nom avec le *t* final. Les signatures de ses tableaux et de ses eaux-fortes ont aussi la même orthographe, sauf dans ses premières années, où il écrivait souvent : *Rembrant;* telle est, par exemple, la signature de *la Leçon d'anatomie*. Je ne crois pas que passé 1635 ou 1636, il ait plus jamais omis le *d*. Pour les variations des signatures de Rembrandt, voir un article de W. Burger dans *l'Artiste* du 18 juillet 1858. — W. B.

(2) Cette ordonnance officielle montre que chacun de ces tableaux était payé à Rembrandt 600 florins, les 44 florins en sus étant le remboursement de la dépense des cadres et de la caisse, comme l'indique la lettre nº I. Il est singulier que ce brave Rembrandt, qu'on accuse de tant d'avarice, se soit trompé de cent florins en moins, lorsque, dans la lettre nº II, il réclame 1,144 florins, « qu'il a bien mérités. » Mais, pour qui le connaît à fond, on s'aperçoit vite que, loin d'être avare, il n'est pas très-fort en finance, que l'argent ne le préoccupe guère, et qu'il ne brilla pas beaucoup dans l'administration de ses affaires. Témoin sa ruine complète en 1656, quoique, en 1638, comme on l'a vu par l'instance devant la Cour de Frise, il se fût déclaré « *superabondamment* pourvu de biens, » quoique, en 1642, à la mort de Saskia, l'ensemble de leur fortune montât à environ 40,000 florins, somme considérable pour un artiste hollandais de ce temps-là.

On remarquera aussi que le prix de 600 florins, payé par le prince Frederik

« Carolus, pour deux tableaux, représentant l'un l'Ensevelissement « et l'autre la Résurrection de Notre Seigneur Christ, exécutés par « lui et livrés à Son Altesse, en vertu de la déclaration ci-dessus. »

Ces tableaux avaient donc pour sujet *l'Ensevelissement* et *la Résurrection* du Sauveur. Avec *la Mise en croix, la Descente de croix* et *l'Ascension,* livrés auparavant au prince par Rembrand, ils formaient une suite de morceaux de la Passion, comme il en existe encore de plusieurs maîtres éminents. De la succession du prince Frédéric-Henri, ils passèrent dans la ci-devant galerie de Dusseldorf, où ils ont été décrits, ainsi qu'un sixième tableau représentant *l'Adoration des bergers.* De Dusseldorf, ces six œuvres d'art furent enlevées au temps de la Révolution française; aujourd'hui, elles sont déposées dans la pinacothèque de Munich (1). Ce doit être des tableaux de cabinet, d'égale grandeur et d'une fort belle exécution, qui n'ont perdu par le temps que quelque clarté de ton.

Il convient aussi de remarquer ici l'amitié qui liait Huigens et Rembrand, et qui paraît clairement dans ces lettres. J'en ai déjà dit quelques mots plus haut. Uitenbogaard se fait aussi connaître comme ami de Rembrand, par son empressement à venir en aide à l'artiste dans le payement de la somme qui lui était due, et par la visite qu'il fait à Rembrand dans le désir d'examiner une dernière fois ses tableaux avant leur départ. Que Uitenbogaard fût lié avec notre peintre, cela nous semble prouvé, en outre, par le fait que celui-ci fit son portrait, soigna une belle gravure de sa maison de campagne, et qu'il le représenta dans ses fonctions de receveur général, dans le portrait appelé *le Peseur d'or.*

Hendrik pour chaque petit tableau de la série de la Vie du Christ, est énorme. Cela prouve l'estime qu'on faisait du talent de Rembrandt, dès les premiers temps de son installation à Amsterdam. — W. B.

(1) Ces six tableaux portent, dans le catalogue de 1853, les nos 255, 256, 257, 258, 259, 260 de la seconde série et sont classés dans le cabinet no XI. Ils ont tous 2 pieds (allemands) 10 pouces de haut sur 2 pieds 2 pouces de large. Tous sont sur toile, sauf la célèbre *Descente de croix,* no 257, qui est sur bois. Le tableau que M. Scheltema nomme *l'Adoration des Bergers* est intitulé dans le catalogue : *la Naissance du Christ.* L'honorable rédacteur du catalogue de Munich, peu initié sans doute au style de Rembrandt, appelle ces tableaux des esquisses ou des ébauches (*skizze*), à l'exception de la *Mise en croix* et de la *Descente de croix,* qui probablement lui semblent plus terminés. — W. B.

Il ne m'est tombé sous les yeux que ces trois lettres de Rembrand; sans doute, il en existe encore çà et là qui ne sont point connues. Ainsi on lit dans un catalogue de Manuscrits qui furent vendus à Londres, en 1825, page 104 :

« N° 460. Four letters of (quatre lettres de) Rembrand van Rijn. »

Il paraît que ces lettres ont été vendues 32 livres sterling, mais je n'ai pu réussir à découvrir quel en fut l'acquéreur, ni ce qu'elles contenaient. Pourtant je conclus de la date de l'une d'elles, écrite le 27 janvier 1639, qu'elle est la même que la dernière des trois précédentes (1).

23. *Manasseh ben Israël et Ephraïm Bonus.*

Parmi les théologiens juifs, d'origine étrangère, qui trouvèrent en Hollande un domicile et des fonctions, il n'en est pas de plus célèbre que Manasseh ben Israël. Il naquit à Lisbonne en 1604, et vint dans son enfance à Amsterdam avec son père; son immense érudition le fit nommer, dès sa dix-huitième année, grand rabbin de l'une des trois synagogues d'Amsterdam. Manasseh était un homme de connaissances variées, et il a laissé de nombreux écrits, la plupart théologiques. C'était avant tout un philologue distingué, en même temps qu'il s'était élevé au grade de docteur en médecine. Rembrand exécuta les quatre gravures qui ornent un de ses ouvrages, intitulé *Piedra gloriosa*, qui traite de la vision de Nabuchodonosor, et qui fut publié à Amsterdam en 1655. Rembrand a aussi peint et gravé le portrait du savant rabbin. La maison de Manasseh était située au coin de la Joden-breestraat actuelle, vis-à-vis du bâtiment nommé *de Bisschop* (l'évêque), de sorte que Manasseh demeurait à l'autre extrémité de la rue où se trouvait la maison de Rembrand.

Ephraïm Bonus aussi était Portugais de naissance, et s'établit à Amsterdam, où il obtint la bourgeoisie en 1651. En sa qualité de Medecinæ Doctor, il pratiquait la médecine. Il ne faut pas le confondre avec le médecin juif dont le secours fut invoqué en

(1) Il est bien probable aussi que deux autres de ces quatre lettres sont les lettres n° I et n° II ci-dessus, puisqu'elles ont été publiées par deux auteurs anglais, John Smith et John Burnet. Mais la quatrième, il resterait à lui donner aussi la publicité, et nous faisons appel à son propriétaire actuel. Une lettre de Rembrandt ne doit pas rester dans l'ombre. — W. B.

vain dans la dernière maladie du prince Maurice, en 1625, après que les médecins eurent déjà perdu tout espoir de guérison. Ce dernier s'appelait Josef Bonus et était peut-être le père d'Ephraïm. Un portrait d'Ephraïm Bonus, peint par Rembrand, se trouve dans le cabinet de M. Six van Hillegom; son portrait fut également gravé par Rembrand.

24. *Sur quelques œuvres de Rembrand.*

Il n'est pas dans mon plan d'entrer, sur les nombreuses productions de Rembrand, dans des considérations générales ou détaillées, qui seules fourniraient matière à écrire un ouvrage spécial. Plusieurs écrivains anciens ou récents ont indiqué ses principales œuvres, et ont rendu hommage à son génie. Il m'a paru pourtant qu'il ne serait pas superflu de consigner ici, sur les chefs-d'œuvre dont j'ai fait mention dans mon Discours, quelques particularités peu ou point connues, et qui concernent spécialement la composition et l'histoire de ces peintures.

A propos du *Siméon au Temple*, exécuté en 1631, il faut remarquer que ce tableau est le premier que nous connaissions de Rembrand (1). Pourtant on peut supposer qu'il existe ou qu'il a existé des tableaux de lui plus anciens. Agé seulement de vingt-trois ans, il était déjà de force à exécuter un tableau qui honorerait infiniment le pinceau d'un maître distingué et exercé par plusieurs années d'étude. Si l'on a vu souvent des artistes distingués faire en chancelant le premier pas sur la voie de l'art, briller quelque temps et l'abandonner derechef d'une marche peu affermie, il n'en est pas ainsi de Rembrand. Toutes ses œuvres se distinguent par une force, une perfection qui, à l'entrée de sa carrière, ne trahit aucune faiblesse, et, à la fin, ne laisse paraître aucune langueur. Rembrand exécuta le *Siméon au Temple* pour M. Six van Vromade (2), ce qui prouve que, bientôt après

(1) Avant l'exhibition de Manchester, on ne connaissait point d'autre tableau de Rembrandt portant la date 1631. Mais à cette exposition curieuse la reine d'Angleterre avait envoyé, de son château de Windsor, un portrait de jeune homme, avec la date bien authentique, et qui n'avait jamais été signalée : 1631. Voir W. Burger, *Trésors d'Art exposés à Manchester* en 1857, etc., p. 246. — W. B.

(2) M. Scheltema se trompe, comme je l'ai déjà fait remarquer dans les *Musées de la Hollande*, p. 193, en supposant que le Siméon a été peint pour Jan Six, qui n'avait alors que treize ans, étant né en 1618.

son arrivée à Amsterdam, il dut avoir lié connaissance avec cet homme, qui fut son ami et son bienfaiteur.

La *Leçon d'anatomie* fut commandée à Rembrand par le beau-père de Six, le professeur Nikolaas Tulp. Tulp y est représenté donnant une leçon, sur les muscles du bras d'un cadavre placé devant lui, aux chirurgiens

Jakob Blok,
Hartman Harmansz.,
Adriaan Slabbraan,
Jakob de Wit,
Matthijs Kalkoen (1),
Jakob Koolveld
et Frans van Loenen,

tous, sauf le dernier, maîtres de la gilde des chirurgiens à Amsterdam. Tulp donna en souvenir à cette gilde le tableau qui a longtemps orné la chambre de la gilde au Sint-Antonie-waag (poids Saint-Antoine). En 1828, on résolut de le vendre au profit de la caisse des veuves de la corporation. Le ministre des affaires intérieures l'acheta, par ordre de Sa Majesté Guillaume Ier, pour la somme de 32,000 florins et le plaça dans le musée royal de tableaux à La Haye. Il y avait aussi autrefois, dans la même pièce au Waag, un second tableau de Rembrand, sur lequel on voyait le docteur Johannes Deyman, inspecteur du *Collegium medicum,* avec un cadavre disséqué devant lui. Lors d'un incendie qui éclata, le 8 novembre 1723, dans le portail, séparé alors de la chambre des chirurgiens par une simple cloison de bois, ce tableau fut grandement endommagé. Il ne se trouve plus ici non plus; exposé en vente publique, le 7 février 1842, dans le *Huis met de hoofden,* il fut acheté par un Anglais, pour 660 florins seulement, et transporté à Londres. Outre les deux tableaux dont je viens de parler, le musée de La Haye en possède trois autres de Rembrand : la *Suzanne au bain*, un portrait d'homme avec une toque à plumes, et un portrait d'adolescent (2).

(1) Rembrandt a fait, dans la même année que *la Leçon d'anatomie,* un portrait de ce docteur Matthijs Kalkoen, de grandeur naturelle et vu jusqu'aux genoux. Ce tableau, portant la date 1632 et la signature qu'on trouve seulement parfois dans les œuvres primitives de Rembrandt : *RtH* (en monogramme) *van Rijn*, est conservé aujourd'hui dans la belle collection de M. de Kat, à Dordrecht. — W. B.

(2) Ce portrait d'adolescent paraît être le portrait de Rembrandt lui-même, tout

Des deux tableaux de Rembrand qui se trouvent au musée d'Amsterdam, le plus grand est connu par le monde entier sous le nom de *la Ronde de nuit;* ce nom, à mon avis, lui est donné à tort. Il y avait autrefois, à Amsterdam, deux gardes qui surveillaient la ville pendant la nuit, l'une qu'on appelait *de ruiterwacht* (la garde de cavalerie), parce que, dans le principe, elle se composait de cavaliers, et l'autre, *de ratelwacht,* qui tirait son nom de la crécelle dont elle faisait usage. Que ce n'est pas cette dernière garde, qui avait alors pour capitaine Willem Last, que Rembrand a représentée, cela n'exige pas de démonstration. Le tableau pourrait représenter plutôt une réunion de la garde de cavalerie, puisque cette garde, suivant le bon plaisir du capitaine ou du bourgmestre, était armée comme les arquebusiers; et c'est ainsi que sont figurés les personnages du tableau. Pourtant cette hypothèse ne peut pas davantage être admise; car, en 1642, lorsque le tableau fut achevé, la garde de cavalerie avait d'autres chefs que ceux qui sont ici représentés. Le capitaine de cette garde s'appelait Simon Gerritsen, et le lieutenant Stoffel Joosten, tandis que les noms des personnages qu'on voit sur le tableau sont indiqués par Rembrand lui-même, sur un écusson suspendu à la muraille, de la manière suivante :

Frans Banning Coux, seigneur de Purmerland et Ilpendam, capitaine;

Willem van Ruytenberg de Vlaardingen, seigneur de Vlaardingen, lieutenant;

Jan Visscher Cornelisse, enseigne;

Rombout Kemp, } sergents;
Reinier Engel, }

Barent Harmense;

Jan Adriaan Kijzer;

Hendrik Willemse;

Jan Ockerse;

Jan Metessen Bronkhorst;

Harmen Jakob Verraken;

Jakob Dirkse de Boog;

Jan van der Hard;

jeune, et quand il était encore à Leiden dans son moulin. Voir, pour ce tableau et pour les autres Rembrandt du musée de La Haye : *Musées de la Hollande*, p. 190 et suivantes. — W. B.

Johan Schellinger;
Jan Bringman;
Jan van Kampoort, tambour.

A mon avis, nous ne voyons ici autre chose qu'une partie d'une compagnie bourgeoise, sous la conduite du chevalier Frans Banning Kok, qui alors encore était capitaine, mais qui, peu de temps après, fut promu au grade de colonel, et qui, en cette qualité, a eu jusqu'en 1650 le commandement de la garde bourgeoise d'Amsterdam. Je ne puis non plus me rallier à l'opinion de ceux qui regardent le moment de la représentation comme celui où les bourgeois partent pour la réception du prince Guillaume et de sa jeune épouse Marie, fille de Charles Ier, roi d'Angleterre (1), lesquels, accompagnés de la reine d'Angleterre et du prince Frédéric-Henri, honorèrent, le 20 mai 1642, la ville d'Amsterdam d'une visite. Outre que cette supposition est purement conjecturale, la figure de la jeune fille avec le coq blanc semble indiquer que la compagnie s'apprête à aller tirer au but.

J. van Dijk (2) a écrit sur cette œuvre d'art, qui se trouvait autrefois dans la petite salle du conseil de guerre à l'ancien hôtel de ville, une page remarquable : « Ce tableau, dit-il, est digne d'admiration au point de vue de la puissance singulière du pinceau. C'est un vigoureux effet de soleil, très-brusquement rendu par la couleur, et il est très-surprenant qu'une telle rudesse ait pu se concilier avec une telle netteté; car la bordure du pourpoint en buffle du lieutenant est d'une couleur si épaisse, qu'on pourrait y râper de la muscade, et l'écusson d'Amsterdam soutenu par un lion est net et détaillé, comme si la peinture en avait rendu le poli (3). Le visage du tambour, vu de près, est comme empâté; vu à distance, il paraît extraordinairement beau. Il est déplorable qu'on ait tant retranché de ce tableau pour pouvoir le placer entre les deux portes, car il y avait à droite deux figures de plus, et,

(1) Nieuwenhuys : *a Review of the lives and works*, etc., p. 39; et Wagenaar : *Beschrijving van Amsterdam*, t. I, p. 541. — S.

(2) *Beschrijving van alle de Schilderijen op het stadhuis van Amsterdam* (Description de toutes les peintures de l'hôtel de ville d'Amsterdam), p. 60 et 61. — S.

(3) Au temps où écrivait van Dijk, — au milieu du XVIIe siècle, — il paraît que les fonds de *la Ronde de nuit* étaient encore très-clairs. Aujourd'hui, c'est à peine si l'on distingue dans l'ombre, un peu noircie sans doute, l'écusson sculpté en haut de l'arcade du *Doele*, et les noms qui s'y trouvent inscrits sont très-difficiles à lire, même en montant sur une échelle. — W. B.

à gauche, l'homme au tambour était entier, comme on le peut voir sur le modèle authentique, actuellement dans les mains de M. Boendermaker. »

Il pourrait pourtant fort bien se faire que le modèle mentionné ne soit qu'une exquisse de Rembrand (1), qu'il n'a pas tout à fait suivie dans son tableau; du moins il est notoire que, grâce à l'abondance de son génie et à sa tendance continue à la perfection, il modifiait et améliorait souvent, dans l'exécution, son premier projet. Que ce soit ici le cas, on peut le supposer plutôt que de croire qu'on en ait agi si impitoyablement à l'égard de l'art. Ce fut une heureuse inspiration de l'administration de notre ville, de faire restaurer, l'an dernier, ce chef-d'œuvre, et de lui rendre son premier lustre, afin de convaincre d'autant plus, par l'œuvre même du grand artiste, combien Rembrand est digne de l'hommage qu'on lui a rendu en lui érigeant une statue. M. N. Hopman, à qui cette tâche fut confiée, s'en est acquitté d'une manière très-louable. Le tableau est placé sur un plan un peu incliné, sur une estrade d'une couleur analogue à celle de l'avant-plan, et qui forme, pour ainsi dire, un tout avec la peinture. Pour le cadre, on a choisi à dessein la couleur de noyer, afin de faire ressortir d'autant mieux par cette couleur indéterminée les beautés du travail du pinceau.

Relativement aux *Syndics* de Rembrand, je n'ai rien à ajouter à ce que j'ai dit dans le Discours, si ce n'est que ce tableau provient du Staalhof, situé dans la Staalstraat, où il se trouvait jadis dans la chambre du conseil des essayeurs de draps, avec quelques autres représentations de régents de cette corporation, du XVIe siècle et du XVIIe. Les deux tableaux de Rembrand que j'ai nommés en dernier lieu sont la propriété de la ville d'Amsterdam; mais, faute d'une place convenable dans l'hôtel de ville actuel, ils se trouvent exposés au musée du royaume avec cinq autres peintures appartenant également à la ville. Ce sont : une Réunion d'arquebusiers, sous le commandement de Jan Huydecoper, seigneur de Maarseveen, par Govert Flinck; le Banquet des arquebusiers dans le *doele* du tir à l'arbalète d'Amsterdam, à l'occasion de la paix de Munster, et les Chefs du tir à l'arbalète, par Bartholomeus van der Helst; un tableau de Régents, par

(1) Voir sur cette prétendue esquisse de *la Ronde de nuit* et sur la prétendue mutilation du tableau : *Musées de la Hollande*, p. 17 et suivantes. -- W. B.

Karel du Jardin, et une Vue de la ville d'Amsterdam, prise de l'IJ, par Willem van de Velde (1).

Dans l'ancien catalogue du musée du royaume, à Amsterdam, deux autres tableaux se trouvaient encore indiqués comme exécutés par Rembrand, savoir la *Décollation de saint Jean-Baptiste* et le portrait du receveur Pieter Uitenbogaard; le nouveau catalogue de 1850, doutant de leur authenticité, les attribue à un autre maître de l'école de Rembrand (2).

Le musée possède plusieurs épreuves des deux eaux-fortes représentant, l'une, le Christ guérissant les malades, connue sous le nom de la pièce aux Cent florins, l'autre, la Mort de Marie. Sur la plus belle épreuve de la première, qu'on estimait autrefois à cent, mais qui vaut aujourd'hui plusieurs milliers de florins, se trouve écrit au crayon, en marge : « Présent de mon ami spécial Rembrand, en échange de la gravure de Marc-Antoine. » Il paraît, en outre, d'après une note inscrite sur le revers de l'eau-forte, que Rembrand désirait fort une belle épreuve de la gravure de Marc-Antoine, représentant la Peste de Florence et qui était entre les mains de son ami Jan Pieterszoon Zoomer; ne pouvant décider celui-ci à lui vendre cette gravure, il l'obtint en échange de la pièce aux Cent florins, de laquelle, écrit l'auteur de la note, « il n'y a été que très-peu d'impressions, dont aucune n'a jamais été vendue du temps de Rembrandt, mais distribuées entre ses amis (3). »

Si les bornes de mon plan ne me l'avaient interdit, j'aurais encore volontiers parlé, dans mon Discours, d'autres gravures admirables de Rembrand, dont le sujet est emprunté au Nouveau-Testament, telles que *l'Adoration des bergers, la Fuite en Égypte, la Résurrection de Lazare* et *les Pèlerins d'Emmaüs*. Le musée d'Amsterdam peut se vanter à bon droit de posséder une collec-

(1) Tous ces tableaux sont décrits dans les *Musées de la Hollande*. — W. B.

(2) La *Décollation de saint Jean-Baptiste* est attribuée à Drost dans le nouveau catalogue de 1858, et le portrait de Pieter Uitenbogaard est classé parmi les tableaux dont les auteurs sont inconnus. Pour moi, après avoir étudié à nouveau le chef-d'œuvre de Ferdinand Bol au *Leprozenhuis* d'Amsterdam, où se trouve précisement représenté Uitenbogaard avec d'autres régents de l'établissement, je crois que le portrait du musée doit être attribué à Ferdinand Bol, dont certaines peintures se rapprochent extrêmement de Rembrandt. — W. B.

(3) Cette citation est en français dans la brochure de M. Scheltema et reproduit sans doute littéralement la note écrite au revers de l'eau-forte. — W. B.

tion des eaux-fortes de Rembrand qui, par le nombre et la beauté des épreuves, surpasse toutes celles du monde (1).

25. *Inauguration de la statue de Rembrand, à Amsterdam.*

« Faut-il que l'étranger qui parcourt le pays que tu as habité si glorieusement pendant de longues années, inimitable artiste, nous confonde encore longtemps en nous demandant en vain ta statue ? » C'est par cette apostrophe que le savant Immerzeel terminait son Éloge de Rembrand, couronné en 1839. La réponse fut donnée deux ans après, dans un banquet solennel d'artistes néerlandais, à La Haye. C'était un repas offert par des peintres et des amateurs de peinture, le 11 juin 1841, au peintre anversois N. de Keyser et à d'autres artistes belges. A cette occasion, M. J. Bosboom porta un toast en mémoire des fêtes célébrées, un an auparavant, à Anvers, lors de l'inauguration de la statue de Rubens, et exprima le vœu que la Hollande suivît l'exemple de la Belgique, en élevant bientôt un monument au *prince* de l'école hollandaise, à l'unique Rembrand. Ce vœu trouva de l'écho dans tous les assistants; la première base du monument était jetée. Ainsi, comme on l'a excellemment remarqué, l'art exerça tout d'abord son influence salutaire pour apaiser les haines surgies entre deux peuples voisins, dont les intérêts, même après leur séparation politique, restent étroitement liés en beaucoup de points.

Bientôt après, dans le but d'élever une statue à Rembrand, se formèrent deux commissions, la première à La Haye, l'autre à Amsterdam, lesquelles, « pénétrées de l'idée que la jalousie et la discorde étaient incompatibles avec la confiance qu'on leur accordait, et dangereuses pour le but commun, » se donnèrent librement la main dans un esprit de bonne intelligence, pour exécuter avec zèle la tâche qu'elles avaient entreprise.

La commission d'Amsterdam se composait, dans le principe, de MM. J. W. Pieneman, président; J. A. Kruseman, vice-président; C. J. L. Portman, secrétaire; C. W. M. Klijn, trésorier; N. Pieneman; A. B. B. Taurel; M. G. F. Tétar van Elven; J. S. Doyer et L. H. de Fontenay. Les membres de la commission de La Haye étaient MM. Dr. L. R. Beynen, président; H. van

(1) Dans la brochure originale il y a ici une note bibliographique de M. Scheltema sur la série des divers catalogues de l'OEuvre gravé de Rembrandt. — W. B.

de Sande Bakhuysen, vice-président; E. M. Calisch, secrétaire; B. J. van Hove, trésorier; J. J. Eeckhout; A. Schelfhout; J. Moerenhout; A. Waldorp et L. A. Vintcent (1).

La première réunion des commissions combinées eut lieu à Lisse, le 10 juillet. On fut bientôt d'accord sur les principes d'après lesquels on devait agir. « Pénétrés de la conviction qu'Amsterdam, où Rembrand avait vécu et d'où les rayons de sa gloire s'étaient répandus sur le monde civilisé, avait le plus de titres au monument élevé en son honneur, » on convint, d'un sentiment unanime, que la statue devait être érigée en cette ville. On décida, en outre, que la statue du grand Néerlandais serait exécutée, comme un monument national, par un artiste néerlandais, et coulée dans une fabrique indigène. On demanda l'autorisation de placer le monument dans la capitale, et l'administration d'Amsterdam donna une réponse approbative, en ajoutant qu'elle indiquait à cet effet la place de l'ancienne Bourse et qu'elle prendrait à sa charge les frais des fondations. Le programme fut arrêté et une souscription fut ouverte. S. M. le roi Guillaume III, alors encore prince d'Orange, s'inscrivit le premier sur la liste et fit connaître, par une lettre adressée à la commission, son enthousiasme pour le projet. Les autres membres de la famille royale prirent des souscriptions élevées. Ce louable exemple fut bientôt imité par beaucoup d'admirateurs de Rembrand. Il se forma de nombreuses sections auxiliaires dans différentes villes, telles que Rotterdam, Utrecht, Leiden, Haarlem, Dordrecht et même Anvers, pour aider les commissions combinées à répandre des programmes et pour exciter à la souscription ; les sommes qu'on réunissait furent placées en obligations de la dette active du pays, dont les intérêts annuels portèrent insensiblement le capital à un chiffre élevé.

Les commissions avaient à lutter contre bien des difficultés, elles devaient vaincre bien des obstacles, et, si elles n'ont atteint leur but qu'après des années, il ne faut pas en accuser le refroidissement de leur zèle, mais seulement les circonstances du temps. Déjà, avant le commencement de 1842, elles s'étaient concertées sur l'exécution de la statue. D'abord, on avait voulu ouvrir un

(1) Cette liste subit, plus tard, quelques changements de noms, que M. Scheltema indique dans une note. — W. B.

concours pour le meilleur modèle; mais on revint bientôt de ce projet, parce qu'on ne connaissait alors de statuaires d'un talent éprouvé que MM. Royer et van der Ven. On entama des négociations avec ces artistes, et le premier accepta les propositions de la commission, en se contentant d'un prix très-modéré; de sorte que ce fut à lui, moyennant adoption de son projet, que l'on confia l'exécution de la statue. Peu de temps après, M. Royer produisit une esquisse, qui fut extrêmement approuvée. Le modèle, au quart de sa véritable hauteur, fut exposé à Amsterdam, au local de la société *Arti et Amicitiæ,* et à La Haye, dans le bâtiment de l'Académie de dessin; en même temps, S. M. le roi Guillaume III l'examinait dans la salle gothique de son palais. Tout le monde admira le talent du statuaire, qui n'avait pas seulement représenté l'aspect extérieur, mais aussi exprimé le génie et le caractère de Rembrand.

Le modèle en plâtre était entièrement achevé en 1847, de sorte qu'il semblait qu'on pût passer à l'exécution définitive; mais la révolution française de 1848 fit diminuer presque de moitié, par la baisse des fonds, le capital amassé. L'entreprise fut aussi quelque peu empêchée par deux différents plans, formés en même temps, pour rendre un hommage semblable à d'autres hommes éminents. Les commissions s'en tinrent donc, pour épargner les frais, au projet de faire exécuter le monument en mastic-pierre; mais elles y renoncèrent en 1849, et confièrent la fonte d'une statue en fer à MM. Enthoven, à La Haye. A cause de divers contre-temps dans la fabrique, la fonte ne put avoir lieu en 1850; elle ne s'effectua que le 27 septembre 1851, et réussit par delà toute attente (1). Le 7 mai 1852, la statue, qui avait été transportée, quelques jours auparavant, de La Haye à Amsterdam, fut placée sur son piédestal, et peu après entourée d'une balustrade en fer, exécutée par M. J. Warnsinck. Le terrain accordé n'était pourtant pas place de l'ancienne Bourse. Comme, dans l'entre-temps, cette place avait été envahie par la prolongation du Rokin, il fallut choisir un autre endroit pour la statue. Le choix tomba sur la partie du Botermarkt (Marché au beurre) située du côté du Reguliers-plein (place des Réguliers).

(1) Une intéressante description de la fonte de la statue se trouve dans la feuille périodique sur les ouvriers et l'industrie en Hollande, t. I, p. 385-388. — S.

La statue de Rembrand est dans une attitude calme ; la jambe gauche est placée en avant; les bras pendent et les mains se croisent, en avant au milieu du corps. La main gauche tient un des pans du manteau, qui est jeté négligemment autour du corps; la main droite, qui repose sur l'autre, tient un crayon. La tête est un peu penchée en avant, et les yeux semblent fixés sur quelque objet, comme si l'artiste, après avoir achevé une œuvre, l'examinait en pensant. La statue est entièrement vêtue; la tête est couverte de la barrette, avec laquelle Rembrand s'est si souvent peint lui-même. En arrière, à droite, est une caisse contenant des instruments de peinture, sur laquelle se trouvent quelques feuilles de papier, ainsi qu'une palette avec couleurs et pinceaux, recouverte en partie d'une couronne de laurier. Derrière la jambe gauche, contre la caisse, est un grand livre relié, sur lequel se lisent trois lettres en relief, et d'une forme artistique, R. v. R.; sur un des côtés de la caisse, on lit l'année de l'exécution et le nom du statuaire; à droite du socle sur lequel la statue est posée, est le nom du fondeur, ainsi que le lieu et la date de la fonte (1). Le piédestal porte sur le devant le nom du grand peintre, et, par derrière, les mots :

HOMMAGE DE LA POSTÉRITÉ

ANNO 1852.

Quatre cents personnes ont contribué aux frais de l'érection du monument et ont donné à la loterie plus de deux cents ouvrages d'art, de littérature ou de musique. Dans le piédestal, on a maçonné une feuille de parchemin qui porte les noms de toutes ces personnes, avec cette mention que la statue, exécutée par L. Royer, fut inaugurée en présence de Sa Majesté le roi Guillaume III, le 27 mai 1852, M. G. C. J. van Reenen étant bourgmestre d'Amsterdam.

Le prélude à la fête de Rembrand eut lieu dans la grande salle artistique de *Arti et Amicitiæ;* plusieurs amateurs qui n'étaient pas membres de cette société y assistèrent. La salle, sur les murs de laquelle les noms des premiers artistes du pays annoncent la gloire de la Hollande (et, parmi ceux-ci, le nom

(1) La statue avec la plinthe a 4 *aunes* 245 de hauteur et pèse 6,000 livres néerlandaises. Le piédestal en fer a 3 *aunes* 026 en hauteur et pèse 5,000 livres néerlandaises. Le pied en pierre a 1 *aune* 553 de haut, 3,679 de large.

de Rembrand, comme celui d'un prince, brille en plus grands caractères), était ornée d'une foule de productions dues au pinceau de nos peintres contemporains, concitoyens et compatriotes, qui prouvaient combien aujourd'hui encore l'art de la peinture est florissant dans notre pays. Après la lecture du Discours sur Rembrand, M. E. M. Calisch, secrétaire de la commission de La Haye, donna un aperçu historique de l'érection de la statue, aussi soigné pour la forme que beau d'expression. J'ai emprunté à ce rapport la plupart des particularités consignées plus haut.

Le 27 mai, jour de l'inauguration, parut enfin. Le temps était beau; la pluie qui avait tombé pendant la nuit avait cessé le matin, et, vers midi, le soleil perça les nuages qui l'obscurcissaient depuis longtemps. Sur le marché au Beurre et sur le Reguliersplein, ainsi que dans les rues adjacentes, la multitude s'était réunie pour assister à la cérémonie. Un espace avait été réservé pour les invités, au nombre d'environ quinze cents; il s'étendait depuis la statue, encore enveloppée d'un voile, jusqu'à la tribune disposée pour le roi, et exécutée d'après le plan de M. M. G. F. Tétar van Elven. Autour de cet enclos s'élevaient douze étendards dont les larges banderoles blanches avec bordures en couleur portaient le nom de Rembrand.

A midi et demi, la musique de la garde civique annonça l'arrivée du roi et du prince Henri des Pays-Bas avec leur suite, accompagnés du commissaire royal de la Hollande septentrionale, du bourgmestre d'Amsterdam et d'autres autorités. Après que ces hauts personnages eurent pris place sur la tribune, le docteur Beynen, président de la commission de La Haye, adressa au roi un discours chaleureux dans lequel il esquissa habilement le génie de Rembrand.

A un signal donné, le voile qui couvrait la statue tomba et Rembrand devint visible, au milieu des cris de la multitude et du bruit des fanfares. A l'invitation des commissaires, le roi et le prince Henri descendirent de la tribune et se rendirent au pied de la statue, par un sentier semé de feuilles et de fleurs. Alors M. Beynen s'adressa à M. G. C. J. van Reenen, bourgmestre d'Amsterdam, fit don du monument à la capitale au nom de ceux qui l'avaient élevé. » C'est à Amsterdam, dit-il, que doit appartenir particulièrement la statue de Rembrand. C'est ici que l'artiste a passé la plus grande partie de sa vie, c'est ici qu'il a

exécuté ses inappréciables chefs-d'œuvre, ici qu'il est décédé, ici que reposent ses cendres. » L'estimable bourgmestre répondit à ce discours et déclara accepter avec reconnaissance le présent pour la ville, qu'il représente si dignement.

Le roi adressa ensuite ses remercîments aux commissions combinées, pour le discours qui lui avait été adressé... La musique exécuta les airs nationaux et le roi se retira avec le prince Henri. La multitude resta encore longtemps rassemblée sur le marché pour admirer le chef-d'œuvre de Royer.

La fête du soir ne fit pas moins d'impression que l'inauguration de la statue. On avait préparé une belle et spacieuse salle du Parc, qui avait été somptueusement décorée. Le coup d'œil de cette salle était féerique... Je n'essayerai pas de dépeindre toutes ces magnificences; mais je ne puis m'empêcher de faire remarquer combien cet hommage caractéristique rendu à Rembrand prouve que son art est encore hautement apprécié et pratiqué avec succès dans notre patrie (1).

Les siéges qu'on avait préparés pour plus de dix-huit cents personnes furent occupés de bonne heure. A huit heures, lorsque le prince Henri parut dans la salle, la fête commença par le chant populaire hollandais, qui fut entonné par un chœur de plus de deux cents voix (2). On exécuta ensuite une ouverture de M. J. B. van Bree, puis le morceau *Rembrand* écrit en vers par M. J. P. Heye, et mis en musique par M. J. Verhulst; ces deux compositions furent écoutées avec une vive satisfaction. Un singulier prologue précéda la représentation donnée par M. J. van Lennep avec la Chambre de rhétorique *Achilles*. Un des membres de cette association, représentant la Peinture, se trouvant sur la scène, tâchait d'en écarter deux autres membres, représentant la Poésie et l'Éloquence, qui désiraient également y monter. Ces Arts déclarèrent que, comme frères de la Peinture, ils avaient droit de prendre part à la fête, ce qui, à leur prière, leur fut volontiers octroyé. La Chambre de rhétorique *Achilles*, consistant en une

(1) Chez le libraire P. C. L. van Staden a paru un programme de la fête de Rembrand, où l'on trouve une description de la salle du Parc, avec les ornements. — S.

(2) Ces chanteurs étaient les membres des Sociétés chorales *Tot bevordering der toonkunst* et *Felix Meritis*, et des *liedertafels Eutonia, Euterpe, Jan Pietersz, Sweelinck* et *Amstelsmannenkoor*. — S.

cinquantaine de membres, entra alors bannière déployée et prit place à l'orchestre. Le poëte, *empereur* de cette association (*keizer der kamer*), déclama une admirable pièce de vers, dans laquelle il dépeignait à grands traits la brillante époque de Rembrand. Ce discours fut terminé par quelques allocutions en vers. L'enthousiasme augmenta encore lorsqu'on entendit le Chant du drapeau, composé par M. Heye. L'ouverture de l'opéra de *Saffo,* exécutée, comme les précédents morceaux de musique, par une soixantaine d'artistes, termina la première partie de la fête.

Les spectateurs quittèrent alors la salle pour circuler dans le Parc, où une illumination brillante avait transformé les ténèbres de la nuit en un jour clair. Plusieurs d'entre eux se rendirent dans les salons attenants, surtout dans l'appartement où était exposé l'Album, collection de plus de cent cinquante œuvres d'art offertes spontanément pour contribuer aux fonds nécessaires à l'érection de la statue. On passa bientôt à la loterie. A cette fête des Muses, on n'eut garde d'oublier Terpsichore. Le bal, qui commença vers minuit, dura jusqu'à six heures du matin. La fête de Rembrand était terminée dans le Parc.

Mais ce ne fut pas au Parc seulement qu'on témoigna l'intérêt qu'on prenait à l'érection du monument. Toute la ville était en réjouissance. Les édifices publics et plusieurs établissements privés avaient exposé le drapeau national ; plusieurs maisons dans le voisinage de la statue étaient ornées de guirlandes de fleurs. Le musée du royaume, établi dans la Trippenhuis, avait été somptueusement illuminé aux frais de la ville. L'illumination s'étendait sur le milieu de la façade et représentait un temple étincelant de lumières, au milieu duquel on lisait en lettres brillantes : *A Rembrand*. Sur l'Amstel, près de la Hooge-sluis (haute écluse), la ville fit tirer un magnifique feu d'artifice, que des milliers de spectateurs, attirés par le beau temps, purent admirer. Une excellente musique se fit entendre en cet endroit pendant toute la soirée, jusqu'à ce qu'à dix heures commençât le feu d'artifice en même temps qu'une splendide illumination du bassin des Yachts. La statue de Rembrand brillait aussi au milieu de l'éclat des lumières. L'édifice de la Société *Arti et Amicitiæ* et différentes demeures particulières furent également illuminés. On se réunissait encore au *Jardin français,* au *Jardin grec,* à

Frascati, etc., pour honorer par des réjouissances la mémoire du grand artiste.

Le jour suivant, vendredi, quatre-vingt-dix membres de *Arti et Amicitiæ*, qui, par leur zèle, avaient tant ajouté à l'éclat de la fête, se réunirent en un banquet solennel, après lequel ils se rendirent au pied de la statue, qui était une seconde fois illuminée, et y entonnèrent le chant national. De son côté, la direction du théâtre de la ville fit représenter, le samedi 29 mai, une pièce de circonstance, intitulée : 1652-1852, *Apothéose de Rembrandt*, dédiée aux fondateurs de la statue. Cette ingénieuse composition, représentée avec talent, termina dignement la cérémonie.

En mémoire de l'inauguration de la statue de Rembrand, deux belles médailles furent frappées, l'une par M. Menger, à Utrecht, l'autre par M. Hart, à Bruxelles. La première représente le monument vu de face avec la légende : *La statue de Rembrand, inaugurée à Amsterdam, le* 27 *mai* 1852; au revers, une palette et des pinceaux entourés d'une couronne de laurier et éclairés de l'étoile du matin. La seconde médaille est de la plus grande espèce; la pureté du travail, le bon goût de l'ordonnance, font honneur au graveur belge. La face porte tout autour de la statue l'inscription : *Inaugurée en présence de Sa Majesté le roi Guillaume III, le* 27 *mai* 1852. Au revers, on voit plusieurs objets qui concernent la peinture entourés d'une couronne radiée, au haut de laquelle se déroule un ruban avec les mots : *Hommage de la postérité reconnaissante*. La légende est ainsi conçue : *A Rembrandt van Rijn, né à Leyden, le* 15 *juillet* 1606 (1), *enterré à Amsterdam le* 8 *octobre* 1669.

Dr P. Scheltema.

(Traduit par A. Willems.)

(1) Pour la date de la naissance on a suivi Orlers.

DEUX NIELLES FLAMANDS.

Une catégorie d'œuvres d'art qui toujours, et de tout temps, a été recherchée avec avidité par l'élite des amateurs, est celle des nielles. Leur excessive rareté peut, certes, contribuer un peu à leur donner de l'attrait, mais ce n'est là, en tout cas, qu'un motif d'un ordre tout à fait secondaire; car, indépendamment de ce motif, que nous ne pouvons guère récuser, il en est un, bien autrement valable à nos yeux, c'est celui de leur incontestable mérite. Productions célèbres et merveilleuses, dues, presque en totalité, à des *maîtres* orfévres italiens du xve et du xvie siècle : *orfévres,* oui, vraiment! mais de la plus grande époque de l'art de la Renaissance, et parmi lesquels on compte des hommes tels que Pietro Tedesco (allemand, 1390), Filippo Brunelleschi (1377 † 1446), Luca della Robbia (1388 † 1430), et, les surpassant tous, Lorenzo Ghiberti (1381 † 1455), l'incomparable orfévre et fondeur de bronze. Puis, immédiatement après eux, Thomas Finiguerra, le nielleur par excellence et sans rival : artistes qui, tous, aujourd'hui, nous semblent avoir été des géants, à nous, modernes pygmées. Là est, et sans conteste, le motif véritable de ce désir avide de recueillir des productions dont les moindres encore révèlent des qualités bien supérieures à celles des prétendus chefs-d'œuvre de nos jours.

Parmi les nielles assez nombreux qui existent encore, soit sur argent, soit en soufre ou sur papier, dans les différents cabinets d'estampes de l'Europe, et qui ont été décrits par Ottley, Duchesne, Bartsch et autres iconographes, il est à remarquer qu'il ne s'en trouve aucun que l'on puisse, avec quelque peu de certitude, attribuer à une école autre que celle d'Italie. Du moins, pas un écrivain n'en mentionne. Tout en reconnaissant la grande et juste renommée des nielleurs italiens, nous ne pouvons pas admettre, cependant, qu'aucun des nombreux et habiles orfévres de l'Allemagne, de la France ou des Pays-Bas, n'ait pratiqué, ne fût-ce même qu'accidentellement, l'art de la niellure. Le fait, en le supposant avéré, nous paraîtrait encore incroyable, tant il sem-

ble être peu rationnel. Mais il n'est point avéré du tout. D'où peut donc provenir qu'aucun nielle, quel qu'il soit, de ces derniers et divers pays, n'ait été signalé jusqu'à ces jours? Particularité étrange, certes, mais qui se trouve constatée par le silence de tous les iconophiles! C'est une question difficile peut-être à résoudre et qui n'a point encore été posée nettement. Diverses circonstances, inconnues et inexpliquées aujourd'hui, peuvent avoir amené la destruction quasi complète d'œuvres fragiles, et rares déjà à leur apparition. Nous indiquons ici quelques-unes des causes, plausibles peut-être, de cet état de choses, sans que nous puissions néanmoins les donner pour véridiques. Nos conjectures, à ce sujet, n'ont donc qu'une valeur toute relative et sans importance majeure.

Moins prisé peut-être en deçà des monts, ce bel art de la niellure peut, en raison de son succès médiocre, avoir été peu cultivé par les nations étrangères à l'Italie, surtout vers la glorieuse époque où cette branche florissait avec splendeur à Florence. De cette insuffisance de culture peut aussi provenir, et en partie, la grandissime rareté de ces produits indigènes. Nous ne savons, mais ne pourrait-on pas aussi quelque peu en chercher la cause dans l'inattention des amateurs d'autrefois, et dans la tiédeur qu'ils mirent sans doute à recueillir des fruits artistiques que, d'ailleurs, ils pouvaient facilement supposer, et avec quelque apparence de raison, ne pas devoir exister? Ces causes et bien d'autres encore auront indubitablement concouru à amener la suppression d'œuvres que nous avons tout lieu de croire avoir été exécutées par nos maîtres orfévres graveurs, des xve et xvie siècles.

De tout cela, un fait reste constant et certain : c'est la rareté de pareilles œuvres, étrangères à l'Italie. Nous n'avons trouvé mentionné nulle part un nielle qui ne fût pas italien; et ceux que nous avons été à même d'étudier l'étaient également tous. Bartsch dit ceci, dans son *Peintre-graveur*, à propos de cette question : « Nous ignorons si dans ce temps-là (le milieu du xve siècle) l'art de nieller a été de même en usage en Allemagne; mais on ne peut pas douter qu'il ne doive y avoir existé des orfévres qui aient gravé au burin des figures sur des vases d'église, et sur d'autres pièces d'argent et d'or, quand même ils n'auraient pas eu la coutume de remplir leurs gravures avec du niello. » L'éminent iconographe viennois ne connaissait donc également d'autres nielles

que ceux attribués à l'Italie, bien que lui aussi dût supposer, peut-être, qu'il pouvait y en avoir d'origine germanique.

En de telles conjonctures, découvrir un nielle qui, en aucune manière, n'accusât l'Italie, devait donc être quasi un événement, ayant un vif et très-grand intérêt pour l'histoire de la niellure. La collection d'estampes de S. A. S. le prince-duc d'Arenberg s'est enrichie, naguère, de deux de ces monuments précieux, lesquels, incontestablement, sortent de l'atelier d'un orfévre des Pays-Bas.

C'est un médaillon à bélière, niellé sur ses deux faces, — singularité peu commune, — et dont chacune des faces est formée d'une mince plaque d'argent. Ces deux plaques sont maintenues dos à dos au moyen d'un cercle de même métal, et soudées de manière à ne former qu'un tout homogène : nous avons pu nous rendre compte de ce procédé, en démontant l'entourage, dont un très-léger cerceau est mobile, n'étant maintenu à place qu'au moyen d'une dentelure ciselée. La monture, également en argent, est originale, et conserve encore quelques traces de sa dorure primitive. Cet intéressant médaillon a peut-être été, anciennement, appendu, soit à un chapelet, soit à une chaîne poitrinale; ou bien, plus probablement encore, est-ce un de ces objets votifs et dont l'usage était si général, au Moyen-âge, parmi les fidèles?

Le travail du burin, sans avoir ni la finesse ni le précieux de celui des nielles italiens, a néanmoins un mérite réel, mais qui, en quelque sorte, par son caractère particulier, se rapproche du travail plus libre des graveurs en bois, et, sous ce rapport, ne manque pas d'avoir, comme taille, quelque minime analogie avec les estampes — généralement attribuées — à *Walter van Assen*. Quoique d'une forme moins élégante que chez les Italiens, le dessin n'est ici nullement dépourvu d'un certain mérite relatif; et le style, dans les ajustements des draperies, a quelques-unes des belles qualités qui distinguent si éminemment l'école des Pays-Bas, à la fin du xve siècle. En somme donc, nos deux nielles flamands, sans qu'ils puissent être comparés aux beaux travaux analogues italiens, ne manquent certes pas du mérite qui dénote l'artiste de talent. Quant à l'objet en lui-même et en raison de sa nationalité, il acquiert, à n'en pouvoir douter, un légitime et véritable intérêt historique.

Voici la description des sujets gravés sur ce bijou :

Sainte Anne assise, presque de face, sous un dais à draperies relevées, incline légèrement la tête vers l'enfant Jésus, qu'elle tient par la main et qui, du giron de sa divine mère, assise à terre, à droite, va monter sur les genoux de sainte Anne; de chaque côté est un ange debout, appuyé sur les bras du dais. Autour du sujet, dans une bordure, on lit, en lettres gothiques, l'invocation : SANCTA ✯ ANNA ✯ ORA ✯ PRO NOBIS. ✯ ✠

Revers : Vision de saint Grégoire pendant la célébration de la messe. Le saint, à genoux au milieu du devant et tourné vers la gauche, est vu presque de dos; sur l'autel apparaît le corps du Christ, entouré des instruments de la Passion ; un peu en arrière du pape, à droite, on voit deux figures également agenouillées : un cardinal tenant la tiare de saint Grégoire, et un évêque mitré; le fond représente l'intérieur d'une église gothique.—Point d'inscription. L'encadrement, à bélière, est ciselé et forme une légère saillie sur les nielles.

Le médaillon, à l'intérieur de la monture, y compris l'inscription de l'avers, mesure 39 millimètres; le diamètre entier, avec l'entourage, est de 46 millimètres. C'est une dimension qui se rapproche de la plupart des nielles italiens.

Cette *Revue* ne pouvant, à cause de son mode de publication, procurer à ses abonnés une reproduction en photographie de ce précieux bijou, nous le faisons connaître ici par une copie fac-

simile, mais de l'avers seulement. Bien que notre faible copie ne puisse rendre avec toute la perfection désirable le caractère d'une telle production, elle en donnera au moins une idée approximative; et, en outre, elle pourra peut-être servir de guide pour juger ces nielles, et pour les classer d'après le caractère et le style.

Il est généralement connu que les anciens orfévres nielleurs avaient contracté l'habitude — qu'ils ont peut-être encore — de prendre des empreintes de leurs plaques gravées avant que d'y faire fondre le niello, et cela afin de pouvoir mieux se rendre compte de l'œuvre de leur burin. Il ne serait donc pas impossible que notre humble copie servît un jour de moyen pour retrouver et faire reconnaître les *épreuves* de ces gravures, en préjugeant, ce qui n'est pas improbable, que des épreuves en aient été tirées.

Quant à la nationalité de cet objet d'art, aucun doute, quel qu'il soit, ne peut être émis, ce nous semble; il est bien positivement d'origine flamande, et tous les iconophiles, nous en avons l'intime conviction, l'admettront comme tel. Nous serons plus précis encore dans notre désignation : nous dirons que cette œuvre sort indubitablement d'un des ateliers de la partie du Brabant limitrophe de la Hollande. L'âge de ce médaillon ne semble guère non plus devoir susciter de sérieuses difficultés : il doit, selon toutes les apparences, appartenir à l'extrême fin du xve siècle; ou, peut-être bien, aux premières années du siècle suivant? et, avec quelque raison, nous sommes tenté de placer sa naissance entre ces deux dates-ci : 1490-1510. Si une différence existe, elle ne peut guère être notable.

Peut-être attachons-nous à notre trouvaille plus d'importance qu'elle n'en comporte; mais, en ce cas, on nous pardonnera, nous l'espérons, en faveur de la bonne intention qui nous guide.

C. De Brou.

CATALOGUE

DE

LA GALERIE D'ARENBERG A BRUXELLES.

(SUITE) (1).

ÉCOLE FLAMANDE.

Boudewyns (ANT. FRANS), né à Dixmude... m. à Bruxelles... et **Bout** (PETER), né à Bruxelles 1660 (?). Élève de van der Meulen.

76. *Paysage avec figures et animaux.*

H. 35 c. L. 43 c. Cuivre.

— 77. *Pendant du précédent.*

Breydel (CHARLES), né à Anvers 1677 (?), m. à Gand 1744 (?).

78. *Combat de cavaliers.*

H. 16 c. L. 21 1/2 c. Bois.

N° 13 du cat. de 1829.

Brvegel (JAN) de Velours, né à Bruxelles 1568, m. à Anvers 1625. Élève de Goekind.

79. *Intérieur de forêt.*

Petit paysage très-fin.

H. 19 c. L. 27 1/2 c. Cuivre.

Coques (GONZALES), né à Anvers 1618, m. à Anvers 1684. Élève de David Ryckaert.

80. *Le Christ chez Marthe et Marie.*

Le Christ, en robe violette et manteau rouge, est assis au milieu. A droite, Marie-Madeleine, assise, les mains croisées sur le giron; elle a une robe jaune d'or et des manches bleu tendre. Cette figure est exquise et rappelle la distinction de van Dyck. A gauche, Marthe, en costume très-simple, est debout, près d'une table à tapis gris, couverte d'oiseaux et de fruits; en avant de la table, sur le parquet, des paniers pleins de fruits. Un chien et un chat. En arrière, du même côté, ouverture sur une autre pièce, où l'on aperçoit une cheminée et de petites figures. Au milieu

(1) Voir la livraison précédente.

du tableau, pour fond sur lequel se dessine le Christ, un lambris auquel est accroché un tableau représentant le Sacrifice d'Abraham. A droite, ouverture sur un jardin, avec des arbres, des fontaines, des fleurs, des oiseaux.

Les figures sont de la seconde manière de Gonzales, après qu'il eut quitté le style de Ryckaert pour chercher celui de van Dyck. L'architecture est de Hendrik van Steenwijk le jeune ; les oiseaux, fleurs et accessoires sont de Pieter Gijzels ? ou peut-être de Jan van Kessel ?

Il y a au Louvre, n° 501, un tableau du même sujet et d'une composition analogue, l'architecture par van Steenwijk, les figures par Poelenburg.

H. 53 1/2 c. L. 74 c. Bois.

« A La Haye, chez M. le Lormier, on voit un bon tableau de Gonzales, représentant Notre Seigneur, Madelaine et Marthe ; le fond est riche et bien terminé, comme le reste de ce tableau. » (Descamps.) — Est-ce le tableau de la galerie d'Arenberg?

Smith ne donne qu'un cat. très-incomplet des œuvres de Gonzales, et ce tableau n'y est point mentionné. (Voir, sur Gonzales Coques, W. Burger : Musées de la Hollande, *Amsterdam et La Haye*, p. 297.)

Voir *l'Indépendance belge* du 8 mars.

Craesbeek (Joost van), né à Bruxelles 1608, m. à Anvers 1668? Élève de Brouwer.

81. *Intérieur de son atelier.*

A gauche, en avant, Craesbeek, vu de dos, en veste couleur chamois, manches et culotte verdâtres, belle toque bleue à plumes sur son épaisse chevelure, est assis sur un escabeau, devant son chevalet, et il esquisse au crayon blanc sur une toile ; près de lui, bien à sa main, un grand pot sur un tabouret. La lumière vient d'une haute fenêtre au-dessus de sa tête et d'une ouverture à sa gauche.

Ce qu'il va peindre sur sa toile, c'est un groupe attablé au milieu de l'atelier : trois hommes, un qui pince de la guitare, vu de face ; un, vu de dos et qui se retourne vers le peintre, en avançant son verre ; le troisième dont on ne voit que la tête couverte d'une toque ; deux femmes : l'une, à la gauche de l'homme à la guitare, lit un papier ; elle est coiffée d'un chapeau de paille ; l'autre, une terrible commère, dont on retrouve quelquefois le type dans les tableaux du maître, pourrait bien être madame Craesbeek ; c'est la dernière figure à droite de la table ; et près d'elle, debout, de profil, en avant de la haute cheminée, un jeune homme à petit manteau d'un gris bleuté, chapeau à vastes bords retroussés, fume sa pipe. Ce beau garçon ressemble beaucoup à Brouwer. A cet angle du tableau, tout à fait au premier plan, une table couverte d'un grand tapis bleuâtre, sur

laquelle un fouillis de brosses, de palettes, de livres, de papiers, une sphère, etc.

Le fond, frappé d'une vive lumière, est la muraille, d'un gris vert, tout unie et sans accessoires, sauf une carte accrochée à un clou et un pot dans une petite niche.

La signature J. V. C. B. est au bas à gauche, derrière Craesbeek, dans l'ombre, sur une espèce de pan de porte.

H. 49 c. L. 65 c. Bois.

N° 14 du cat. de 1829.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

Voir *l'Indépendance belge* du 8 mars.

Crayer (Gaspar de), né à Anvers 1585, m. à Gand 1669. Élève de Raphaël van Coxcyen.

82. *La Multiplication des pains et des poissons.*

Jésus, debout, de face, drapé de rouge, accompagné de ses disciples, touche le plat de poissons que lui présente un enfant. Le miracle des pains est déjà fait; car, à gauche, saint Pierre soulève un panier plein de pains. A droite, une femme assise regarde le Christ.

Dans le fond de paysage, très-loin, est indiquée la foule du peuple, qui attend. Les figures principales, en pied, sont au-dessous de la grandeur naturelle.

H. 119 c. L. 89 c. Toile.

N° 16 du cat. de 1829.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

Dyck (A. van), né à Anvers 1599, m. à Londres 1641. Élève de Rubens.

83. *Portrait d'Albert*, prince-comte *d'Arenberg*, duc et prince de Barbançon, comte d'Aigremont, chevalier de la Toison d'or, etc., mort à Madrid, en 1674.

Étude d'après nature, de grandeur naturelle, en buste, de trois quarts à droite, pour le portrait équestre, aujourd'hui en Angleterre, et dont l'hôtel d'Arenberg possède une copie. Peinture de premier coup, d'une aisance toute magistrale et d'un ton superbe.

H. 68 1/3 c. L. 53 1/2 c. Toile.

La toile primitive n'avait guère que 30 à 40 c. de large. Elle a été agrandie tout autour.

Voici l'article de Smith (n° 527) sur le grand portrait équestre et sur les autres peintures qui s'y rattachent :

« Portrait équestre du duc d'Arenberg... A l'âge d'environ trente-six ans... De trois quarts... Longs cheveux bouclés, tombant sur une collerette de dentelles... Armure entière, avec cuissarts. Baudrier rouge... Le personnage, monté sur un cheval de ba-

taille, de couleur baie, qui se cabre, est représenté presque de dos, la tête retournée, et regardant par-dessus l'épaule gauche. Il tient dans la main droite un bâton de commandement. Au côté du cheval, un peu en arrière, jeune page portant un casque. Dans le lointain, on aperçoit un défilé de cavaliers. — H. 10 pieds (anglais) 6 pouces. L. 8 p. Gravé par R. Earlom et par Baillu. — Ce magnifique portrait fut peint pour l'électeur palatin. — Maintenant (1831) dans la collection de M. Thomas William Coke, à Holkham.

« Un buste du duc d'Arenberg, représenté dans la même attitude que le précédent et peint dans un ovale, se trouve dans la collection du comte Spencer, où il est intitulé : Portrait de van Dyck. — H. 23 1/2 pouces. L. 19 p.

« Il y a de Bolswert une gravure représentant le nobleman dans la même position, couvert de son armure, la main droite posée sur le sommet d'un bâton de commandement, la droite contre la poitrine. »

On voit que l'étude conservée dans la galerie d'Arenberg n'est pas cataloguée par Smith, et que la gravure de Bolswert se rapporte à un autre portrait avec deux mains.

— **84.** *Portrait d'Anne-Marie de Camudio*, fille de don Pedro Velazquez de Camudio, femme de messire Ferdinand de Boisschot, comte d'Erps, baron de Saventhem, etc.

A l'âge d'environ trente ans. De grandeur naturelle. Jusqu'aux genoux. Elle est assise dans un fauteuil, tournée de trois quarts à gauche, la main droite appuyée sur le bras du fauteuil, la main gauche jouant contre la taille avec une chaîne d'or. Cette main est exquise de dessin et de ton. Le costume est très-riche : grande collerette dressée en éventail ; corsage coupé carrément sur le sein ; collier de perles et nœuds de rubans ; manches tailladées, manchettes brodées et relevées ; bracelets et bagues. La tête, de type espagnol, encadrée d'une ample chevelure noire et frisée, se dessine sur un fond assez sombre. A gauche, un rideau rouge drapé contre le lambris. Daté 1630, sur le bras du fauteuil.

Gravé par Lommelin.

H. 110 c. 1/2 L. 94 c. 1/2 Toile.

N° 25 du cat. de 1829.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

« This is a perfectly beautiful work of art » (c'est une parfaitement belle œuvre d'art), dit Smith (n° 481).

Geldorp ou Gualdorp (Gortzius), né à Louvain 1553, m. à Cologne 1616 (?). Élève de Frans Francken le vieux et de Frans Pourbus le vieux.

35. *Portrait de Cornelis Janssen* (*Jansenius*), le théologien.

Assis, de trois quarts à droite ; de grandeur naturelle et vu jusqu'aux genoux. Sur la tête un chapeau noir à larges bords. Vêtement noir. La main droite repose sur la cuisse ; la main gauche feuillette un livre ouvert

sur un pupitre et portant pour titre : LIBER TOPICORV PRIMO DE OBIECTO.

Sur un papier au-dessous de la main gauche, près d'un encrier et d'une plume, est écrit :

CORNE IANSSENIVS, LEIDE DOCTOR AETATIS SVAE 19 PROMOTVS, DEPICTVS ANO 1604 (date vague et difficile à lire).

A droite, au fond, sur le piedestal d'un crucifix :

MEVS
FINIS VLTIMVS FINIS
DEVS.

A gauche, derrière le personnage, est une fenêtre, et dans le haut, sur une horloge accrochée au mur, est la signature disposée ainsi :

PINXIT
AN GG NO
16 04
LOVANII.

Les deux G sont entrelacés dans la forme habituelle du monogramme de Gortzius Geldorp, tel qu'il est donné par Brulliot et par Immerzeel.

Il y a encore une autre inscription sur l'horloge.

Jansenius, étant né en 1583, a donc 21 ans, à la date du portrait.

H. 98 c. L. 73 c. Toile.

N° 28 du cat. de 1829.

Voir *l'Indépendance belge* du 8 mars.

Helmont (MATHIEU VAN), né à Bruxelles 1653, m. à Anvers 1719. Élève de David Teniers le jeune.

36. *Kermesse.*

Nombreux personnages. Groupes qui rappellent ceux de la Kermesse de Rubens, n° 462, au Louvre. Parmi ces figures on remarque, au milieu, près d'une femme assise, un homme en casaque noire, grand chapeau, tenant une pipe dans sa main gantée, et qui paraît être le portrait de l'artiste.

H. 133 c. L. 227 c. Toile.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

Herp (GERARD VAN), né à Anvers en 1605. Élève de Rubens.

37 *Intérieur de famille.*

A droite, un homme, tenant sur ses genoux un enfant, le fait manger. Au milieu, une femme assise, fait frire dans une poêle des poissons qu'une autre femme lui prépare dans un plat. Au fond, à gauche, dans l'ombre, un homme, vu de dos, boit dans un pot. En avant, à droite, un

berceau, un balai ; à gauche, un plat par terre, une cruche, un chat. Exécution large et facile ; modelé par grands plans ; belle couleur.

H. 43 c. 1/2 L. 62 c. Bois.

N° 34 du cat. de 1829.

Jordaens (Jacob), né à Anvers 1593, m. à Anvers 1678. Élève d'Adam van Noort.

88. *La Fête des Rois.*

Sept figures à table. De grandeur naturelle. Jusqu'aux genoux. Au milieu, un vieux à barbe blanche. Derrière lui, le *Fou d'Anvers*, que Jordaens a si souvent reproduit dans ses tableaux. A gauche, une jeune femme décolletée, vue de profil. Tous chantent. Quelques enfants font de la musique. Magnifique qualité du maître.

H. 165 c. L. 236 c. Toile.

Vente Vrancken, Lokeren, 1858. . . 1,825 fr.

Suivant le catalogue de cette vente, le tableau provient du couvent des Frères Cellites d'Anvers, et le sujet serait le proverbe que Jordaens et aussi Jan Steen ont si souvent traduit en peinture :

Zoo de ouden zongen.
Zoo pypen de jongen.
Quand les vieux chantent, les jeunes jouent du fifre.

Voir l'*Indépendance belge* du 8 mars.

Neefs (Peeter), né à Anvers 1570, m. à Anvers 1651. Élève de Hendrik van Steenwijk.

89. *Intérieur d'église.*

Au fond, à gauche, l'autel en lumière. Au premier plan, dans l'ombre, un escalier. Quinze à vingt figures de diverses proportions.

H. 35 c. L. 25 c. Bois.

Le cat. de 1829 (n° 59) attribuait les figurines à « Frank. » Le tableau lui-même pourrait bien être de Peeter Neefs le jeune.

Pepyn (Martin), né à Anvers en 1575, m. à la fin de 1646 ou au commencement de 1647.

90. *Portrait de jeune femme.*

De grandeur naturelle. Jusqu'à mi-jambes. Elle est assise dans un fauteuil à dossier rouge, le bras droit appuyé sur une table à tapis rouge, ornée d'un bouquet de fleurs, la main tenant un éventail ; l'autre main, abandonnée le long de la taille, tient un mouchoir. Vêtement noir, collerette montante, empesée ; bracelets de camées. Peinture de première force.

H. 106 c. L. 78 c. Toile.

N° 62 du cat. de 1829.

Voir *l'Indépendance belge* du 8 mars.

Rubens (P. P.), né à Siegen 1577, m. à Anvers 1640. Élève d'Adam van Noort et d'Otho van Veen.

91. *Allégorie.*

La figure principale est une femme mi-nue, assise au dessous d'un écusson soutenu par quatre enfants nus, anges ou Amours. Tout est en grisaille légère, le panneau à peine frotté de tons perle; mais la femme et les enfants sont relevés de tons roses dans les chairs. C'est délicieux.

H. 64 c. 1/3 L. 50 c. Bois.

— **92.** *Étude pour le portrait de Grotius* dans le tableau des Quatre Philosophes, gravé par Ferd. Gregorj et autres.

En buste. Grandeur mi-nature. L'homme, assis devant une table à tapis rouge, est de profil, les deux mains — d'un ton exquis — sur un livre ouvert. Deux autres livres sont sur la table. Fond d'architecture grise, avec une niche et un buste, des colonnes, etc. A gauche, ouverture de paysage. Tout ce fond, malheureusement, est repeint.

H. 44 c. L. 36 c. 1/4. Bois.

— **93.** *Un Homme nu,* se courbant pour soulever un vase.

Figure de grandeur naturelle au moins. Au fond, une draperie rouge. Il paraît que c'est un fragment d'un tableau qui fut presque détruit dans un incendie de l'hôtel d'Arenberg. Smith, n° 897; van Hasselt, n° 1244.

H. 81 c. L. 62 c. Toile.

N° 70 du cat. de 1829.

— **93.** *Portrait de Philippe II.*

En buste. De grandeur naturelle. La tête presque de profil à gauche. Large fraise. Manteau drapé sur l'épaule. Assez mal dessiné, mais d'une belle touche et avec quelques beaux tons. « C'est une simple étude, » dit Smith, n° 923.— Même un peu contestable.

H. 62 c. L. 49 c. Bois.

N° 69 du cat. de 1829.

Rubens (attribué à).

95. *Portrait de son confesseur.*

En buste. De grandeur naturelle.

H. 56 c. 1/2 L. 43 c. 1/2 Bois.

N° 68 du cat. de 1829, comme Rubens.

Quoique ce portrait paraisse accepté comme original par Smith, n° 896, tout dans la peinture indique une copie, même très-médiocre.

Savery (Roelant), né à Courtrai 1576, m. à Utrecht 1639. Élève de son père Jacob.

96. *Paysage avec des baigneuses.*

Grands arbres dont le feuillé est extrêmement détaillé. A droite, une maison, et, en avant, un taureau, deux chèvres et la bergère. Le groupe des baigneuses est au milieu : une, toute nue, debout, est vue de dos ; une autre, assise, est vue de face. Ces figures paraissent être de Poelenburg. Le paysage a quelque chose des Bril, mais la date 1629, qu'on lit très-distinctement, montre que la peinture est postérieure aux Bril. Cette date est accompagnée des initiales M. W. B.

L'attribution à Savery est donc plus que douteuse.

H. 33 L. 46 1/2. Cuivre.

Schoevaerdts (M.) ?

97. *Vue de village*, avec beaucoup de figurines, des charrettes, etc.

H. 23 1/2. L. 32 1/2. Cuivre.

— **98.** *Pendant du précédent.*

Ces deux tableaux portent un monogramme I B, assez vague, et qui peut avoir été ajouté pour faire attribuer ces peintures à Jan Brvegel. Mais il nous paraît qu'elles sont de Schoevaerdts, quoiqu'il eût l'habitude de signer en toutes lettres.

Teniers (David) le jeune, né à Anvers 1610, m. à Bruxelles 1694. Élève de son père, de Brouwer et de Rubens.

99. *Le Jeu de boules.*

Cinq figures principales. Un homme va lancer sa boule ; quatre autres le regardent. Au second plan, à droite, un estaminet, quelques figurines. Fond de paysage avec des arbres. Très-belle qualité. D'une touche libre et adroite. « A clear and sparkling picture » (peinture claire et brillante), dit Smith, n° 643.

Signé en toutes lettres.

H. 35 c. L. 56 c. 1/2. Bois.

N° 78 du cat. de 1829.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

— **100.** *Intérieur d'estaminet.*

Au premier plan, un jeune paysan, assis sur un morceau de bois, presque rez terre, fume, tenant de la main gauche sa pipe, et de la droite un pot. Au fond à droite, près d'une cheminée, un homme assis sur un baquet renversé, et un autre, debout, allumant sa pipe. A gauche, dans l'ombre, un quatrième bonhomme, tourné contre la muraille. Cette peinture a été très-fine, dans les tons argentins. Le fond est excellent et de

première qualité. La tête et les bras du personnage principal ont été un peu alourdis. Smith, nº 671.

Signé en toutes lettres.

H. 22 c. L. 16 c. Bois.

Nº 81 du cat. de 1829.

— **101.** *Le Marchand de moules.*

Il est debout vers le milieu. A droite, sa brouette, sur laquelle est un panier de moules ; au second plan, une maisonnette d'où sort une femme.

Signé en toutes lettres.

H. 21 c. 1/2 L. 30 c. 2/3. Bois.

Teniers (attribué à).

102. *Une Guinguette flamande.*

Dans la cour d'un cabaret, hommes et femmes sont attablés à boire. Un vieux ménétrier, monté sur un tonneau, joue de la cornemuse. Un homme et une femme dansent, en avant. A gauche, au second plan, par la porte de la cour, sort un groupe. A droite, la maison, à la porte de laquelle se montre une femme.

Signé en bas à gauche, en toutes lettres.

H. 28 c. L. 37 c. Bois.

Nº 79 du cat. de 1829.

Smith (nº 488) catalogue ce tableau comme original et comme étant celui qui fut vendu 4,480 fr. à la vente Lapeyrière, Paris, 1825. Malgré l'autorité de Smith, l'originalité de cette peinture semble très-douteuse. Il y a, d'ailleurs, dans plusieurs galeries anglaises, des compositions analogues, dont l'une a été gravée par Le Bas.

Teniers (David) le vieux, né à Anvers 1582, m. à Anvers 1649. Élève de Rubens et d'Adam Elsheimer.

103. *Cour de ferme.*

A gauche, des maisonnettes, et, en avant, une femme qui tire de l'eau à un puits. A droite, sur un chemin, deux bonshommes debout, qui causent.

Au milieu du bas, sur une petite éminence de terrain, signé du monogramme T dans un D.

Gravé à l'eau-forte par M. Lauters.

H. 19 c. L. 24 c. 1/2 Bois.

Nº 82 du cat. de 1829, comme Teniers le jeune.

Veen (Otho van), né à Leiden (1) 1558, m. à Bruxelles 1629. Élève de I. C. Nicolaï et de Federico Zucchero.

(1) Quoique né à Leiden, van Veen ne saurait être classé parmi les Hollandais,

104. *La Madeleine.*

En buste. De grandeur naturelle.

H. 40 c. 1/2. L. 62 c. Toile.

N° 95 du cat. de 1829.

Vinckeboons (1) (David), né à Malines 1578, m. à Amsterdam 1629. Élève de son père Philip.

105. *Intérieur de forêt.*

Beaucoup de chasseurs à pied et à cheval. Dans les arbres, de petits oiseaux, parmi lesquels, sans doute, le pinson, marque habituelle de Vinckeboons.

H. 26 c. L. 36 c. Cuivre.

ÉCOLE FRANÇAISE.

Greuze (J.-B.) (attribué à).

106. *Jeune fille.*

En buste. De grandeur naturelle. Elle est vue de dos, la tête retournée. Draperie blanche sur les épaules.

H. 46 c. L. 36 c. Toile.

N° 29 du cat. de 1829, comme original.

Lantara (Simon-Mathurin), né à Oncy (Seine-et-Oise) 1729, m. à Paris 1778.

107. *Paysage.*

Un fleuve, des montagnes. Effet de soleil couchant. Deux figures.

H. 16 c. L. 19 c. Toile.

N° 44 du cat. de 1829.

car il ne s'est pas formé en Hollande, il n'y a pas travaillé, il n'a rien de commun avec l'école hollandaise, et surtout — il fut un des maîtres de Rubens.

(1) Ce nom est écrit de bien des manières. Le cat. d'Anvers écrit : Vinckeboons (dans le *Liggere* de la gilde de Saint-Luc d'Anvers, le nom est écrit : *Vinbons*). Le cat. d'Amsterdam écrit : Vinckenboons. Le cat. de Paris (M. Villot) et le cat. de Berlin (M. Waagen) écrivent : Vinckebooms. Le cat. de Vienne (M. Albrecht Krafft) et le cat. de la galerie de Florence écrivent : Vinckenbooms. Le cat. de Dresde (M. Julien Hübner) écrit : Vinkenbooms, sans c ; le cat. de Munich aussi, quoique le musée de Munich possède un tableau (n° 229, 1re série) signé : David Vinc-Booms *f.*, 1611. C'est la seule signature en toutes lettres que je connaisse.

Comment donc faire avec tant d'orthographes ? J'ai imaginé ailleurs d'écrire : Vinkboom, pour faire comme les autres, c'est-à-dire pour ne faire comme personne. Ici, nous suivrons le cat. d'Anvers, puisque Vinckeboons est né à Malines et que son père a été de la grande gilde d'Anvers.

Rigaud (Hyacinthe), né à Perpignan 1659, m. à Paris 1743. Élève de Pezet.

108. *Portrait d'homme.*

En buste. De grandeur naturelle.

H. 69 c. L. 54 c. Toile.

Watteau (Antoine), né à Valenciennes 1684, m. à Nogent (près Vincennes) 1721. Élève de Gillot.

109. *Les Grandes Noces.*

Une sorte de parc. A gauche, une fontaine, et, au second plan, des maisons; à droite, de grands arbres, sous lesquels une tente; au milieu, fond d'arbres bleutés. Groupes de petits personnages, couchés sur le gazon ou assis à des tables, conversant, buvant, festoyant. Des centaines de figurines. Charmant. Un peu petit d'exécution. Ce doit être de son commencement. On y trouve encore l'influence de Gillot dans les femmelettes un peu poupées, dans les petits traits du visage à peine marqués.

Gravé, presque de la grandeur de la peinture, par Antoine Cardon, sous le titre : *La Signature du contrat de la noce du village*, et « Dédié à S. A. Mgr le Duc d'Arenberg, Chevalier de la Toison d'Or, Grand-Croix de l'Ordre Royal et Milit. de Marie-Thérèse, F. Maréchal des Armées de LL. MM. II. et R. Apostc, etc.»

H. 65 c. L. 92 c. Toile.

— **110.** *Le Bain chaud.*

Intérieur de boudoir, très-coquet, avec un fond de lambris à niches cintrées et sculptées, dans l'une desquelles une fontaine; à droite, une toilette élégante, surmontée d'une glace. A gauche, un divan et un pliant.

Au milieu, une jeune femme sort du bain; elle est toute nue, assise sur sa baignoire, et vue de face; un peu en arrière, à droite, une soubrette debout, de profil, en corsage gris tendre, présente à sa maîtresse une fine chemise; cette fillette est exquise de mouvement et de couleur; à gauche, une autre soubrette, en rose, se penche, tenant à la main une draperie; en avant, une servante accroupie, vêtue en paysanne, glisse des mules de Cendrillon sous les petits pieds de la femme nue. C'est le groupe principal.

Au premier plan, une troisième soubrette, en robe bariolée, rouge et citron, prend des boîtes de senteur sur la toilette. Du même côté, à droite, dans l'angle du fond, en pénombre, une quatrième *meschine* sou-

lève indiscrètement le rideau d'une fenêtre, et, derrière la vitre, on aperçoit la tête curieuse d'un jeune amoureux.

H. 46 1/2 c. L. 55 1/2 c. Toile.

— **111.** *Le Bain froid.*

Un bocage dans un parc. A gauche, une fontaine capricieusement sculptée, dont l'eau jaillissante forme un petit lac entouré de gazon. Sur la vasque de la fontaine, un dauphin monté par un Amour. L'eau occupe le premier plan à gauche du tableau, sauf un bout de terrain dans l'ombre, sur lequel grimpe une femme vue en raccourci, enveloppée de draperies couleur feuille morte. Sur l'autre bord, une femme en simple peignoir, sortant du bain, met son genou sur l'herbe. Derrière elle, nage un barbet, dont on ne voit que la tête.

Au milieu, le groupe principal : jeune femme, assise sur un petit tertre, les jambes nues, écartées; elle n'a encore eu le temps que de s'entortiller de draperies blanches et roses; à sa gauche, une femme debout, en corsage jaune et jupon bleu; à sa droite, un peu en arrière, deux autres femmes nonchalamment étendues sur l'herbe. Fond de grands arbres légers et fantastiques.

Mais, à droite, il y a une percée sur le ciel, et, entre les branchages d'une haie, deux têtes regardent les baigneuses.

Pendant du tableau précédent (1). Je crois que les titres consacrés de ces deux charmantes fantaisies sont, pour celle-ci : *le Bain rustique;* pour l'autre : *la Surprise au bain;* mais on voit qu'il y a surprise en plein air comme dans le boudoir.

Tous deux sont d'une conservation extraordinaire, et il ne paraît pas qu'on y ait touché, pas même peut-être pour les vernir, depuis qu'ils sont venus directement de l'atelier de Watteau à l'hôtel d'Arenberg. — *Les Grandes Noces* aussi ont été peintes pour la famille d'Arenberg.

Gravé par Antoine Cardon, sous le titre : *le Bain rustique*, et « Dédié à Son Altesse Madame la Duchesse d'Arenberg, Princesse du St.-Empire Romain, Duchesse d'Arschot et de Croy, née Comtesse de la Marck, Grande d'Espagne de la première classe, etc. »

(1) Il y a une légère différence dans les dimensions. Celui-ci a : H. 46 c. L. 56 c.

DIVERS (1).

Stry (Jacob van), né à Dordrecht, 1756, m. à Dordrecht, 1815. Élève de A. C. Lens.

112. *Paysage et animaux.*

Pastiche de Cuijp.

Signé en toutes lettres.

H. 34 c. L. 40 c. Bois.

N° 76 du cat. de 1829.

Schotel (Johannes Christianus), né à Dordrecht 1787, m. à Dordrecht 1838. Élève de Schouwman.

113. *Marine.*

Approche de tempête.

Pastiche de Backhuisen.

Signé à droite.

H. 70 c. L. 94 c. Toile.

François (P.-J.-C.), né à Namur 1759. Élève de A. C. Lens.

114. *Portrait de madame du Barry.*

Elle est en bacchante, le sein nu. De grandeur naturelle.

Peint à Bruxelles, au moment où madame du Barry, revenant d'Allemagne, retournait à Paris, pendant la Révolution.

H. 63 c. L. 54 c. Toile. Ovale.

Ommeganck (B. P.), né à Anvers 1755, m. à Anvers 1828. Élève de H. J. Antonissen.

115. *Pâturage.*

Un âne debout, tourné à gauche ; deux moutons couchés ; une chèvre, etc.

Signé en toutes lettres.

H. 35 c. 3/4. L. 41 c. 1/2. Bois.

Dietrich (C. W. E.), né à Weimar 1712, m. à Dresde 1774. Élève de A. Thiele.

(1) L'école hollandaise et l'école flamande finissent véritablement au xviiie siècle. Tout ce qui est venu depuis n'existe pas dans la tradition de l'art. C'est pourquoi nous n'avons pas classé avec la grande école hollandaise les deux Hollandais, ni avec la grande école flamande les deux Belges, qui sont de la fin du xviiie siècle et du commencement du xixe. De même pour l'école allemande : elle finit avant le xviie siècle.

116. *L'Annonciation.*

H. 49 c. 1/2. L. 36 c. Bois.

— **117.** *L'Adoration des Bergers.*

H. 49 c. 1/3. L. 36 c. 1/2. Bois.

— **118.** *Le Rémouleur.*

H. 66 c. L. 56 c. Toile.

— **119.** *Le Marchand de lunettes.*

Pendant du précédent.

— **120.** *La Madeleine.*

Copie d'après le petit Corrége du musée de Dresde, n° 134.

H. 30 c. 1/2. L. 40 c. 1/2. Bois.

Ces pastiches et plusieurs autres ont été faits pour la famille d'Arenberg.

Grundmann (Johannes Basilius).

121. *La Marchande d'œufs.*

— **122.** *La Marchande de pigeons.*

Pendant du précédent.

Ces deux pastiches de Willem van Mieris sont signés : *Joh. Basilius Grundman* 1758.

Piazetta (Giovanni Battista), né à Venise 1682, m. 1754.

123. *Tête de vieillard.*

En buste très-court, de grandeur naturelle. Belle pâte, chaude couleur.

H. 46 c. L. 35 c. Bois.

N° 63 du cat. de 1829.

Kokarski.

124. *Portrait de Marie-Antoinette.*

En buste, de trois quarts à droite. Sur son petit bonnet tout simple est fixé un voile noir qui se croise en avant de la taille. Son sein et son cou sont couverts d'un fichu blanc, attaché par une épingle. C'est le costume qu'elle porta toujours au Temple, après l'exécution de Louis XVI. Fond de muraille.

H. 22 c. L. 20. Toile marouflée.

« Le peintre Kokarski, se trouvant deux fois de service au Temple comme garde national, après la mort de Louis XVI, parvint chaque fois à y voir la reine. Il avait déjà peint le portrait de cette princesse en 1780 ; il traça le dessin de celui-ci bien exactement jusqu'aux détails mêmes de ses vêtements, exécuta plus tard ce tableau, qu'il tint longtemps caché, et le vendit enfin au prince Auguste d'Arenberg, lorsque celui-ci fit un voyage à Paris en 1805. » *Catalogue de la Galerie d'Arenberg*, 1829, n° 42.

Exposé au Palais Ducal en 1855.

INCONNUS.

125. *Portrait de Maximilien Ier d'Autriche*, grand-père de Charles-Quint.

En buste, tourné à gauche. Au tiers de grandeur naturelle.

H. 31 c. L. 17 c. 1/2. Bois.

N° 24 du cat. de 1829, comme Albrecht Dürer! mais ça ne ressemble point du tout au grand maître allemand.

126. *Portrait de Guillaume*, dit le Riche, duc de Clèves, de Berg, de Juliers, comte de la Marck et de Ravensberg; mort le 25 juin 1592.

Gravé par Crispin de Passe.

Au-dessus de la tête est écrit : Anno. 1591.

Ætat : 75.

127. *Portrait de Jean-Guillaume*, fils du précédent, duc, etc. Mort le 25 mars 1609. C'est le dernier de la branche aînée des de la Marck.

Gravé par Crispin de Passe.

Au-dessus de la tête : Anno. 1599.

Ætatis

36.

Ces deux petits portraits, de même dimension, sur bois, se font pendant.

Bustes courts, sans mains; au tiers de grandeur naturelle. Beaucoup de caractère.

W. Burger.

VENTES PUBLIQUES.

Ventes publiques. — Les singulières attributions que l'on rencontre si souvent dans les catalogues ne sont pas toujours dues aux experts; quelquefois c'est à leur corps défendant qu'ils endossent la responsabilité d'une attribution impossible. Voici cependant un catalogue en tête duquel l'expert avertit que les attributions sont dues au propriétaire, le chevalier d'Olry, « dont les connaissances artistiques ont une grande réputation en Allemagne. » Les amateurs français n'ont pas accordé le même crédit au chevalier d'Olry, et il faudra ajouter son nom au martyrologe des vendeurs malheureux.

Je ne crois pas que les experts ou les amateurs étrangers soient plus instruits, aient des connaissances plus étendues, plus profondes que nos experts ou nos amateurs; je crois que dans tout pays il est exccessivement rare de trouver un homme réunissant les connaissances nécessaires à un expert, mais je ne crois pas que cela soit plus rare en France qu'ailleurs, et je ne suis point fâché de mettre ici en regard les attributions d'un amateur, ou peut-être d'un expert allemand, et les prix d'adjudication.

Un Paysage de *Van Artois* avec figures de *Teniers*, a été vendu 42 fr. Une Fuite en Égypte par *Corneille Béga*, 31 fr. Le Passage du gué par *Nicolas Berghem*, 125 fr. Un Intérieur de cabaret, par *Brauwer*, 115 fr. Un Saint Pierre d'Alcantara, par *Carlo Dolci*, 26 fr. Un Berger gardant son troupeau, par *Karel Dujardin*, 12 fr. Une Vieille Femme lisant, par *Gérard Dow*, 20 fr. Jésus mort sur les genoux de la Vierge, par *Van Eyck*, 6 fr. Uu *Claude Lorrain*, 45 fr. Un *Holbein*, 30 fr. Des fleurs, par *Van Huysum*, 40 fr. Une Vierge, par *Lesueur*, 40 fr. L'enlèvement de Ganymède, par *Michel-Ange*, 10 fr. Une Vision de sainte Thérèse, par *Murillo*, 28 fr. Le Petit Physicien de *C. Nesscher*, avec la gravure, dit le catalogue, 24 fr. La gravure seule vendue 80 fr., chez le comte Rigal; il est vrai qu'elle était avant toute lettre et avec les armes. Un Cheval en liberté dans une prairie, par *P. Potter*, 35 fr. Une Nymphe endormie, par *N. Poussin*, 40 fr. Un *Paul Véronèse*, 140 fr. avec la gravure. Je ne cite pas des *Wouvermans*, des *Teniers*, des *Ostade*, des *Van de Velde*, des *Murillo*, des *Jules Romain*, des *Greuze*, des *Van Dyck*, qui n'ont pas tteint 20 francs. De cette vente, on ne peut citer qu'un assez beau tableau,

mais froid, attribué à *Wynants*, avec figures de *Linghelbach*, qui a été vendu 750 fr., et un petit tableau de *Rottenhamer*, le Baptême de Jésus-Christ, dont les figures sont très-achevées, mais sans sécheresse, et qui a été vendu 261 fr.

⁂ Les ventes de tableaux modernes continuent toujours, mais elles commencent à amener la satiété. Les artistes, les marchands et les amateurs marchands, très-nombreux en ce moment-ci, ont tout fait pour amener promptement ce résultat. Il faut avoir vu les tableaux qu'on a exposés en vente pour se faire une idée juste de ce que l'on peut oser impunément. Il y a eu cependant quelques ventes qu'il serait injuste de confondre avec cette foule de brocantages sans nom. La vente des tableaux de *Léon Fleury*, après le décès de cet artiste estimable, est dans ce cas. Il en est de même de la vente de *M. Thuillier*, excellent paysagiste, faite aussi après décès, et de celle de *Justin Ouvrié*, amenée par un événement plus déplorable encore. Voici quelques prix de la vente de Léon Fleury. Un Chemin en Bretagne, 121 fr. Évian sur le lac de Genève, 130 fr. L'Ile d'Aligre à Bougival, près Paris, 150 fr. Un Chemin creux à Magny, 91 fr. Une Vue prise à Montereau, 86 fr. Il y avait 100 numéros, et la plupart n'ont pas dépassé 100 fr. On trouve en tête du catalogue une notice sur Léon Fleury, par M. Delécluse.

⁂ La vente de M. *Pierre Thuillier* était plus remarquable; son talent de paysagiste, très-connu et très-apprécié, avait attiré à la vente une foule nombreuse. Sur plusieurs tableaux les enchères ont été très-vives. Une Vue du lac d'Annecy a été vendue 2,300 fr. Une Vue du Dauphiné, 2,100 fr. Une Vue du château de la Roche-Chinard, 1,820 fr. Le Golfe de Salerne, 1,300 fr. Constantine, 1,180 fr. L'Embouchure de la Vilaine, 1,070 fr. La Vallée de la Roche-Bernard, 1,300 fr. Une Vue prise au Corpo di Cava, 730 fr. Un charmant petit tableau, représentant un lever de soleil sur le lac d'Annecy, d'un effet merveilleux, 625 fr. Une Vue du lac de Pluvy, 730 fr. Deux jolis tableaux, formant pendant: l'un le Chemin d'Antony, a été vendu 1,415 fr., l'autre, un Pâturage aux environs de la Croix de Berny, 1,055 fr. Une Vue du lac d'Annecy, 1,000 fr. La Vallée de Chamouny, 1,405 fr. La même Vallée prise de la Flégère, 1,250 fr. Un très-beau tableau, un Coup de vent dans les bois de la Flégère, qui n'avait que le défaut d'être trop grand, a été retiré par la famille. Il conviendrait admirablement à un musée de province et remplacerait avantageusement les paysages des artistes de nos jours. Tous ces tableaux gagneront avec le temps; ce sera certainement le contraire pour la plupart des tableaux modernes, si recherchés à présent. En tête

du catalogue on trouve une notice sur M. Thuillier par M. Audiffred, extraite du Moniteur des Arts. Expert M. *Rouillard ;* commissaire-priseur M. Pillet. La vente totale a produit 53,000 francs.

⁂ La vente des tableaux de M. *Justin Ouvrié* avait aussi attiré une grande foule. Le triste sort de l'artiste était certainement pour quelque chose dans l'intérêt qu'on portait à ses œuvres. Une Vue de Traarbach, sur la Moselle, a été vendue 780 fr. Le Château d'Ussé, près de Tours, 440 fr. Le Nouveau Parlement, à Londres, 530 fr. Le Singel à Amsterdam, 330 fr. Une Vue prise à Naples, 375 fr. Une Vue prise à Rotterdam, 310 fr. Entrée de La Haye, 280 fr. Le Château de Chenonceaux, 260 fr. Le catalogue contenait 149 numéros et a produit 17,300 fr. Expert M. Petit; commissaire-priseur M. Pillet.

⁂ Dans une petite vente de tableaux modernes faite par M. *Boussaton*, on a remarqué deux petits tableaux de M. *Pecrus*, le Collier de perles et un Intérieur de Louis XIII. Le nom de M. Pecrus n'est pas encore très-connu, mais je ne doute pas qu'il ne le devienne bientôt. Il y avait dans la même vente un Soleil couchant par *Théodore Rousseau;* il est impossible de voir rien de plus laid. Les experts à venir auront fort à faire pour y reconnaître le pinceau d'un maître qui a fait de jolis tableaux.

⁂ J'ai dit plusieurs fois que les amateurs marchands étaient plus nombreux qu'on ne le croyait. Voici un amateur de tableaux d'Amsterdam, qui a ramassé en Hollande quelques tableaux douteux et beaucoup d'autres sur lesquels le plus léger doute n'était pas permis, car ils étaient de la pire qualité, et il a fait faire de tout cela une vente à Paris. Il faut que les étrangers aient une pauvre opinion des acheteurs parisiens, pour leur présenter de pareille marchandise. Cette fois-ci, du moins, ils n'ont pas justifié cette opinion, et M. Thyssen l'aura appris à ses dépens. Le catalogue comptait 71 numéros qui n'ont produit que 4,300 fr. Deux Paysages de *Griffier* ont été vendus 460 fr., et un Portrait par *Nicolas Maas*, 351 fr. Un *Hobbema*, signé, dit le Catalogue, a été vendu 151 fr. Quelle bonne plaisanterie!

⁂ La collection du comte d'Arrache de Turin, composée de tableaux anciens, espagnols, flamands et français, a été exposée en vente le 1er mars. Cette collection était surtout remarquable par quelques tableaux de Rubens dans une manière qui a dérouté bien des amateurs. Ce sont des tableaux faits en Italie, à une époque où Rubens cherchait à imiter les Italiens. On n'y retrouve plus cette touche ferme et magistrale, ces couleurs vives et heurtées qui distinguent les tableaux du maître : c'est, au contraire, un dessin mou, des couleurs fondues et sans vigueur. Il faut dire

que beaucoup de personnes n'ont point voulu reconnaître Rubens dans ces tableaux. Un beau tableau de ce maître et bien original, représentant une Famille composée de quatre personnes, a été mis sur table à 5,000 fr. Il y a eu une offre de 3,000 fr., qui n'a pas été acceptée. Le tableau a été retiré. Il en a été de même d'un tableau de *Zurbaran*, le Martyre de saint Barthélemy. La mise à prix était de 5,000 fr. Il n'y a point eu d'offre.

⁂ Un tableau de *Van Dyck*, un Saint Sébastien, a eu le même sort : retiré à 5,000 fr.; ainsi qu'une Sainte Vierge allaitant l'Enfant Jésus, par le même maître, retirée aussi à 5,000 fr. Deux tableaux que le catalogue donnait à *Van Eyck*, ont été payés 200 fr. chacun. Le Portrait d'un jeune homme, par *Van Dyck*, 650 fr. Le Repos de la sainte Famille, par *Franck Flore*, 740 fr. Un charmant tableau de Quintin Metsys, représentant un Homme vêtu d'une simarre rouge, ayant un doigt placé sur une tête de mort et semblant méditer, a été vendu 1,200 fr. Les détails sont d'un fini extraordinaire. Une vue d'Italie, par *H. Mommers*, 390 fr. Des Fruits et des Papillons, par *J. Mortel*, 240 fr. Un portrait d'homme, par *N. Ravesteyn*, 345 fr. Une Forêt, soleil couchant, par *J. Ruysdael*, signé, 220 fr. Un Personnage de distinction, par *N. de Helt Stokade*, 305 fr. Un Maréchal ferrant, par *Ph. Wouwermans*, signé, 520 fr. Un beau Paysage, par *Wynants*, 405 fr. Une Meute poursuivant un cerf, par *Desportes*, 370 fr. Une Chienne allaitant ses petits, par *Oudry*, 1,500 fr. C'est le plus beau prix que cette vente ait atteint. Un charmant tableau de *Raux*, Deux Jeunes Filles qui chantent, a aussi été vendu 1,500 fr. Une Bacchante, par *N. Poussin*, 405 fr. Et un Naufrage, par *J. Vernet*, 400 fr. Les autres tableaux se sont vendus la plupart à des prix inférieurs à 100 fr. Il y avait 133 numéros qui ont produit 18,800 fr. Commissaire-priseur M. Pillet; expert M. Laneuville.

⁂ Les ventes d'estampes et de dessins se suivent toujours avec rapidité sans qu'il y en ait de très-remarquables; cependant la vente de la collection *Tealdo*, de Gênes, a été fort suivie, et quelques pièces ont atteint des prix élevés. On y a distingué, entre autres, une centaine de pièces de Marc-Antoine, dont quelques-unes, de la première manière de ce maître, sont tout à fait dans le genre d'Albert Durer, et, en les voyant, on comprend bien les plaintes de ce dernier. Voici les principaux prix de cette vente. Vulcain, Vénus et l'Amour, par Marc-Antoine, Bartsch 326, de de la première manière du maître, a été vendu 310 fr. L'Homme et la Femme aux boules, Bartsch 377, première manière de M.-A., 205 fr. Le Joueur de guitare, Bartsch 469, vendu 195 fr. Le Serpent parlant à un jeune homme, Bartsch 396, vendu 150 fr. Homme montrant une

hache à une femme, Bartsch 380, première manière de M.-A., 99 fr. Vénus blessée par l'épine d'un rosier, Bartsch 321, par Marc de Ravenne, 112 fr. Le Satyre surprenant la Nymphe, Bartsch 319, première manière de Marc-Antoine, 121 fr. Alexandre faisant serrer les livres d'Homère, Bartsch 207, belle épreuve, 295 fr. La Vierge au poisson, épreuve médiocre, Bartsch 54, vendue 260 fr. La Vierge pleurant la mort du Christ, Bartsch 35, vendue 480 fr. La Nativité, d'après Francia, Bartsch 16, estampe très-rare dans la première manière du maître, 135 fr. Joseph et la femme de Putiphar, Bartsch 9, vendue 82 fr. Le Martyre de saint Laurent, Bartsch 104, vendue 200 fr. Enfin, une très-belle épreuve du Baptême de Jésus-Christ, d'après Francia, Bartsch 2, épreuve avant l'auréole autour de la tête de Jésus-Christ, a été payée 400 fr. par le Cabinet des estampes. Le British Museum avait, dit-on, donné commission jusqu'à 1,500 fr.; mais la commission n'a pas été remplie.

Dans les autres maîtres, un panneau d'Ornements de *Z. Andrea* a été vendu 110 fr. Jésus et la femme samaritaine, Bartsch 2, par J. Campagnola, pièce rare, a été vendue 540 fr. L'épreuve de M. de Lasalle avait été vendue 510 fr. La Transfiguration, par Raphaël Morghen, lettre grise, 101 fr. La Cène, d'après Léonard de Vinci, avant la virgule, 128 fr. L'Enlèvement d'Europe, par Porto, pièce rare, 93 fr.

L'Adoration des Rois, par *Robetta*, Bartsch 6, belle épreuve, 205 fr. L'Homme attaché à un arbre par l'Amour, du même, Bartsch 26, vendu 140 fr. Jésus-Christ et sept Apôtres, par *Bocholt*, Bartsch 5, 6, 11-17, vendus 445 fr. Saint Jérôme dans sa cellule, par *Albert Durer*, Bartsch 60, belle épreuve, 160 fr. Le Portement de Croix, par *M. Schongauer*, Bartsch 21, vendu 620 fr., épreuve entièrement collée et fendue par le milieu, mais très-belle. On sait que l'artiste-amateur marquis d'Aguilles a gravé quelques estampes que M. Robert-Dumesnil a décrites dans le quatrième volume de son Peintre-Graveur français; ces estampes sont fort rares et c'est un de leurs plus grands mérites. La collection Tealdo en renfermait dix-sept, parmi lesquelles plusieurs sont inconnues à M. Robert-Dumesnil; elles ont été adjugées pour 30 fr. à M. de Baudicour. Les cinq estampes connues sous le nom de Batailles d'Alexandre, par Edelinck d'après Lebrun, ont été vendues 66 fr. Ces estampes sont fort belles; leur dimension est la seule cause de la faiblesse de leur prix.

Dans les livres à figures, la Galerie Borghèse a été vendue 63 fr. Le Cabinet Boyer d'Aguilles, édition Mariette, 115 fr. Le Cabinet Crozat, 325 fr. La Galerie royale de Dresde, 270 fr. Scola italica etc., Hamilton, 1773, — 461 fr.

⁂ Dans une autre vente d'estampes, on a remarqué des paysages par Bartholomé Breemberg; il y en avait sept, qui ont été vendus 120 fr. Les Satyres, par le même, ont été vendus 28 fr. La Grande Fortune d'Albert Durer, 91 fr. Sainte Geneviève, par le même, 89 fr. Saint Jérôme, avant le trait sur le rocher, 68 fr., épreuve médiocre. Le petit Cheval 80 fr., malgré un angle restauré. Quelques portraits, par H. Goltzius, ont atteint des prix élevés. Jean Zurenus, d'après Heimskerk, belle épreuve, 26 fr. Un Officier, Bartsch 216, a été vendu 36 fr. Les deux Chevaux, par *Karel Dujardin*, épreuve avant le numéro, ont été vendus 80 fr. Saint Sébastien, par Léonard van der Koogen, 30 fr. Adam et Ève, par Rembrandt, épreuve avec la signature de P. Mariette, 86 fr. Le Canal au Cygne, par le même, 62 fr. Jean Asselyn, 34 fr. Tête de la mère de Rembrandt, 30 fr.

⁂ Enfin quelques pièces de l'École française, du genre gracieux, ont été vendues à des prix encore élevés. Le Matin, par *de Ghendt*, d'après *Baudouin*, 22 fr. Le Soir, épreuve avant toute lettre, par les mêmes, 90 fr. Le Jeu de cache-cache, d'après *Lancret*, 39 fr. Les Amours du bocage, 34 fr. La Balançoire mystérieuse, d'après *Lawreince*, épreuve avant la lettre, 61 fr. Les Nymphes scrupuleuses, 50 fr. La partie de musique, 50 fr. Deux charmantes estampes d'après le même, l'Assemblée au salon et l'Assemblée au concert, 125 fr. Le Portrait de madame Greuze, gravé à l'eau-forte par *Fragonard* et terminé par *Aliamet*, 41 fr. L'estampe est intitulée : la Philosophie endormie. La Laitière, de *Greuze*, gravée par *Levasseur*, 41 fr. Dans les estampes en couleur, on a vendu quelques pièces de *Debucourt*, entre autres, la Matinée du jour de l'an a été vendue 14 fr. Plusieurs pièces de Demarteau, vendues de 10 à 12 fr. La Rixe, par *Descourtis*, d'après *Taunay*, 37 fr. Le Tambourin, épreuve avant la lettre, 95 fr. La Noce de village, épreuve avant la lettre, 91 fr. La Foire de village, épreuve avant la lettre, 91 fr. Le Bain, par *Regnault* d'après *Baudouin*, 40 fr.

Un beau dessin à la plume, lavé de bistre, par *Boucher*, représentant l'Assomption de la Vierge, 59 fr., et un Buste de jeune fille jouant avec son chat, pastel, par le même, 290 fr.

On annonce pour la fin de mars le troisième catalogue de la collection Laterrade. Il renferme une foule de pièces curieuses sur la Révolution et l'Empire, et les portraits des personnages les plus célèbres de ces époques; enfin, des caricatures sur les premières années de la Restauration.

FAUCHEUX.

NÉCROLOGIE.

Un peintre de talent, M. Léon Bénouville, vient de mourir, à l'âge de trente-huit ans. Élève de M. Picot, il obtint le grand prix de Rome en 1845. Ses principaux ouvrages sont : *Saint François d'Assise près de mourir et bénissant sa ville natale*, plusieurs tableaux placés à l'hôtel de ville de Paris, *les Martyrs entrant dans le cirque*, *Raphaël et la Fornarina*, *le Poussin*, plusieurs portraits remarquables, *les Deux Pigeons*, et le tableau qu'il venait de terminer, *Jeanne d'Arc*.

Le comité de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, etc., a voté à l'unanimité une pension de 300 fr. en faveur de la fille de cet artiste mort si jeune.

⁂ Un peintre connu par de nombreux travaux, M. Henri-Auguste d'Ainesy, comte de Montpezat, né à Paris le 6 octobre 1817, vient de succomber à une longue maladie.

⁂ M. Dupressoir (François-Joseph), peintre de marine et de paysage, né à Paris le 3 avril 1800, est mort subitement à Montmartre.

Il obtint une médaille de 2e classe en 1845 ; il y a quatorze tableaux de lui au Musée de Versailles et une *Vue d'Écosse* au Musée de Saint-Cloud.

En 1844, dit le *Moniteur des Beaux-Arts*, M. Dupressoir partit pour la Russie, afin d'entreprendre la reproduction lithographique des œuvres du Musée impérial, ou galerie de l'Ermitage. A son retour à Paris, en 1854, il fit la *Vue de Cronstadt*, qui fut achetée par le ministre d'État et donnée au Musée de Douai.

⁂ Est mort à Bruxelles, à l'âge de 80 ans, M. Corneille Cels, peintre d'histoire, membre-professeur et doyen de l'Académie pontificale de Saint-Luc, à Rome, membre de l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers et de l'ancienne Académie d'Amsterdam, etc.

LISTE DES OUVRAGES RELATIFS AUX BEAUX-ARTS,

QUI ONT PARU EN FRANCE DANS LE SECOND SEMESTRE DE 1858.

I. — Traités divers; histoire et biographie.

— Études sur les Beaux-Arts en général, par Guizot, 2e édit. In-8° de VIII et 420 p. (Paris, impr. Bonaventure et Ducessois.) Chez Didier.

— Rapport sur le livre de Paillot de Montabert, intitulé : l'Artistaire ou livre des principales initiations aux Beaux-Arts, par Schitz, membre résidant de la Soc. Acad. de l'Aube. In-8° de 31 p. (Troyes, impr. Bonquot.)

— Institut impérial de France. Académie des Beaux-Arts. Rapport sur l'ouvrage de M. le comte de Laborde, membre de l'Institut, intitulé : *De l'Union des Arts et de l'Industrie.* In-4° de 30 p. (Paris, impr. F. Didot.)

Par F. Halévy, secrét. perpétuel de l'Acad. des Beaux-Arts.

— Institut impérial de France. Observations générales sur les Beaux-Arts, par Couder, membre de l'Académie des Beaux-Arts, lues à la séance publ. annuelle des Cinq Académies, le 14 août 1858. In-4° de 11 p. (Paris, impr. Firmin Didot.)

— Coup d'œil sur la Littérature et les Beaux-Arts. Présenté à S. M. l'Empereur Napoléon III. In-8° de 10 p. (Paris, impr. Boisseau et Angros.)

Signé : W. Daguzan.

— Philosophie des Beaux-Arts appliquée à la peinture, contenant l'esthétique, ses applications, la loi des opposants harmonieux des couleurs et des milieux colorants, la perspective aérienne et la manière de peindre des anciens Vénitiens, par D. Sutter. In-8° de VI et 355 p. (Paris, impr. Raçon.) Chez Tardieu.

— Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts. In-4° de 17 p. (Paris, impr. impériale.)

Article de M. Beulé. Extr. du *Journal des Savants,* juin 1858.

— Principes de dessin. 2e partie. Dessin géométrique avec des notions sur les projections et le dessin à vue en général, ornement, tête et académie, par A.-J. Cresson, professeur à l'École d'Artillerie et au Lycée à Rennes. In-4° obl. de 40 p. avec 13 pl. (Rennes, impr. Casel.)

— Notice sur le dessin de la topographie, par G.-L. G. In-8° de 44 p. (Arras, impr. Lefranc.)

— Nouveau Manuel du Peintre et du Sculpteur, conten. l'esthétique, les principes généraux et les applications pratiques sur l'art, des notions sur l'exécution mécanique et les couleurs, des observations sur les concours, et suivi

d'un vocabulaire, par L.-C. Arsenne et Ferd. Denis. Nouv. édit., revue et entièrem. refondue par MM. Vasse, peintre d'histoire, F. Malpeyre et E.-R. In-18 de 360 p. avec 4 pl. (Bar-sur-Seine, impr. Saillard.) Paris. Chez Roret.

Collect. des manuels Roret.

— Traité d'aquarelle et de lavis en six leçons, avec planche ornementale pour servir à l'intelligence de la théorie universelle des mélanges et des contrastes des couleurs, par Goupil, élève d'Horace Vernet. In-8° de 64 p. (Paris, impr. Pommeret et Moreau.) Chez Desloges.

Bibliothèque artistique.

— Nouveau Cours élémentaire de coloris d'aquarelle et de lavis à la sépia ; suivi de considérat. sur la peinture orientale, par Couleru ; accomp. de sujets variés, dessinés par Jullien, Hubert, Victor Adam, etc. Noirs et coloriés, 9e édit. In-16 de 32 p. (Paris, impr. Raçon.)

— Le Pastel appris seul, avec 7 couleurs, pour un franc. Ouvr. orné de 4 pl. modèles et d'un tableau indicateur des tons, par J. de la Rochenoire, peintre d'histoire. In-8° de 43 p. (Paris, impr. Maulde et Renou.) Chez Martinon.

Le grand livre des peintres, sculpteurs, dessinateurs, etc. N° 9.

— Le Pastel simplifié et perfectionné, par Goupil, élève d'Horace Vernet, artiste professeur à Paris. In-8° de 64 p. avec pl. (Paris, impr. Pommeret et Moreau.) Chez Desloges.

Bibliothèque artistique.

— Répertoire général de Photographie ou formulaire complet de cet art d'après les meilleurs auteurs, compr. les nouveaux procédés de M. Niepce de Saint-Victor, pour le tirage des épreuves positives, par Ed. de la Treille. In-8° de VI et 456 p. (Bar-sur-Seine, impr. Saillard.) A Paris. Chez Roret.

Collect. des manuels Roret.

— Entretiens sur l'architecture, par Viollet-Leduc, architecte du gouvernement, 2e, 3e et 4e entretiens. Gr. in-8°, p. 33 à 139, avec atl. in-4° de 7 pl. (Paris, impr. Bonaventure et Ducessois.) Chez Bance.

L'ouvrage se composera de 2 vol. gr. in-8° de 500 p. avec 2 atl. in-4° conten. 40 pl.

— Traité d'architecture, conten. des notions générales sur les principes de la construction et sur l'histoire de l'art, par Léonce Reynaud, inspecteur général des ponts et chaussées. 2e partie : Édifices. In 4° de 632 p. avec atlas; in-fol. de 6 p. et 86 pl. (Paris, impr. Thunot.) Chez Vict. Dalmont.

— Traité complet des pierres précieuses, contenant leur étude chimique et minéralogique, les moyens de les reconnaître sûrement, leur valeur, leur emploi, la description des plus extraordinaires et des chefs-d'œuvre anciens et modernes auxquels elles ont concouru, par Ch. Barbot, ancien joaillier. In-18 de 567 p. avec 3 pl. (Paris, impr. Morris.) Chez Lacroix et Baudry.

— Anciennes industries marseillaises. Faïences, verres, émaux, porcelaines, par A. Mortreuil, corresp. du ministère de l'Instr. publ. In-8° de 29 p. (Marseille, impr. Arnaud.)

— De la réparation des vieilles reliures, complément de l'Essai sur l'art de restaurer les estampes et les livres, suiv. d'une dissert. sur les moyens d'obtenir des duplicata de manuscrits, par A. Bonnardot. Pet. in 8° de 71 p. (Paris, impr. Jouaust.) Chez Castel.

— Dictionnaire raisonné du mobilier français, de l'époque carlovingienne à la Renaissance, par Viollet-Leduc, architecte. In 8° de 451 p. avec 28 pl. sur acier et dessins intercalés dans le texte. (Paris, impr. Bonaventure et Ducessois.) Chez Bance.

— Art chrétien primitif. Le Christ triomphant et le don de Dieu. Étude sur une série de nombreux monuments des premiers siècles, par H. Grimouard de Saint Laurent. In 8° de 64 p. (Amiens, impr. Caron et Lambert.)

Extr. de la *Revue de l'Art chrétien.*

— Des Peintures qui décorent les anciens manuscrits, par Louis Perrin. In-8° de 8 p. (Lyon, impr. Vingtrinier.)

— Un vieux tableau du musée de Douai. L'Immaculée Conception de la sainte Vierge honorée dans Douai, à la fin du XVe siècle; par A. Cahier. In-8° de 25 p. (Douai, impr. Wartelle.)

Extr. du t. IV des *Mém. de la Soc. d'Agriculture, Sciences et Arts de Douai.*

— Orfévrerie du Moyen-âge, par L. Deschamps de Pas, membre du Comité de la langue, de l'hist. et des arts de la France. In-4° de 16 p. avec 4 pl. (Paris, impr. Claye.) Chez Didron.

Extr. des *Annales archéologiques* de M. Didron, t. XVIII.

— Origine de la Franc-Maçonnerie ancienne et moderne, ses doctrines, son but artistique, d'après de nombreux documents et les monuments élevés par cette institution, par Em. Rebold. In-8° de 32 p. (Paris, impr. Carré-Michiels.)

— Les OEuvres d'art de la confrérie de Notre-Dame du Puy, d'Amiens. Mémoire posth. du docteur Rigollot, revu et terminé par A. Breuil, membre de la Soc. des Antiq. de Picardie. In-8° de 195 p. (Amiens, impr. Herment.)

Extr. du t. XV des *Mém. de la Soc. des Antiq. de Picardie.*

— Recherches historiques sur les ouvrages exécutés dans la ville d'Amiens, par des maîtres de l'OEuvre, maçons, entailleurs, peintres, verriers, brodeurs, orfévres, serruriers et fondeurs, pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles, par H. Dusevel, lauréat de l'Institut. In-8° de 43 p. (Amiens, impr. Lenoël-Hérouart.)

— Projet iconographique et symbolique, en style du XIIe siècle, pour la décoration des verrières absidales dites de la Légion d'honneur, dans l'église paroissiale de Longué. In 8 de 14 p. (Angers, impr. Cosnier et Lachèse.)

Signé : X. Barbier de Montault. Extr. des *Mém. de la Soc. impér. d'Agriculture, Sciences et Arts d'Angers,* 1858.

— Étude sur l'art plastique. *Alma parens* (la Grande Mère, la Grande Maternité, la Grande Protectrice). Groupe colossal de Sculpture de M. Aug.

Lechesne, de Caen. In-8° 54 p. (Caen, impr. Poisson.) A Paris, chez Amyot.

Extr. d'un ouvr. inéd. sur l'art, par G. Desjardins.

— Tombeau de M. Cart, érigé à Nîmes, sur les plans de H. Revoil, par par l'abbé Corblet, de la Soc. des Antiq. de France. In-8° de 4 p. et 1 pl. (Amiens, impr. Caron et Lambert.)

Extr. de la *Revue de l'Art chrétien.*

— Souvenirs de l'Exposition d'Angers en juin 1858. Compte rendu publié dans le Journal de Maine-et-Loire, par Louis Tavernier. In-12 de 146 p. (Angers, impr. Cosnier et Lachèse.)

— Exposition d'Alençon, 1858. Les artistes normands. Les industriels de l'arrondissement d'Argentan, par Gust. Levavasseur. In-16 de 76 p. (Argentan, impr. Barbier.)

Extr. du *Journal de l'Orne.*

— Histoire de l'Exposition des Beaux-Arts et de l'Industrie de Toulouse en 1858, publ. par Alph. Bremond. In-12 de 300 p. avec vign. (Toulouse, impr. Bayret.)

— Les Beaux-Arts à l'Exposition de Dijon, 1858, par Aug. Schaler. In-8° de 93 p. (Dijon, impr. Dessaux.) Chez Lamarche.

— Le Salon de 1858 à l'Exposition de Dijon, par Jos. Brissot. In-8° de 103 p. (Dijon, impr. Soubre.) A Paris, Libr. nouvelle.

— École impériale des Beaux-Arts. Concours des grands prix et envois de Rome en 1858, par Louis Auvray. In-12 de 24 p. (Paris, impr. Allard.)

— Des Arts et des Artistes en Espagne jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, par Ed. Laforge. In-8° de IV et 371 p. (Lyon, impr. L. Perrin.)

— Gnaton et Scymnus, deux artistes peintres découverts dans les *Épidémies* d'Hippocrate, par J.-P. Rossignol, membre de l'Institut. In-8° de 51 p. (Paris, impr. Paul Dupont.)

— Neuf Peintres célèbres (2e série), par Alf. des Essarts. In 12 de 212 p. (Paris, impr. Leclerc.)

Bibliothèque de la famille.

— Le Poussin, sa vie et son œuvre, suiv. d'une notice sur la vie et les ouvrages de Philippe de Champagne et de Champagne le neveu, par H. Bouchitté, ancien recteur des Académies d'Eure-et-Loir et de Seine-et-Oise. 2e édit. In-12 de IX et 468 p. (Paris, impr. Bourdier.) Chez Didier.

— Les Johannot, par Ch. Lenormant. Gr. in-8° à 2 col. 5 pages. (Paris, impr. Plon.)

Extr. de la *Biogr. univ.* (Michaud), publ. par Mme C. Desplaces, t. XXI.

— Institut impérial de France. Acad. des Beaux-Arts. Notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche, par F. Halévy, secrétaire perpétuel. Lue dans la séance publ. annuelle du samedi 2 oct. 1858. In-8° de 32 p. (Paris, impr. Firmin Didot.)

— Pradier et Ary Scheffer. Notes, souvenirs et documents d'art contem-

porain, par Jules Canonge. In-32 de 80 p. (Paris, impr. Maulde et Renou.) Chez Paulin.

— Henri Lehmann, peintre d'histoire. In-8° de 8 p. (Paris, impr. Tinterlin.)

Extr. de la *Galerie histor. et crit. du* XIXe *siècle*, par Henry Lauzac, t. II.

— Dictionnaire de poche des artistes contemporains, par Théod. Pelloquet. Les Peintres. In-32 de 185 p. (Paris, impr. Raçon.)

— L'atelier de David (d'Angers). In-8° de 14 p. (Angers, impr. Cosnier et Lachèse.)

Vers signés : Adr. Maillard. Extr. de la *Revue de l'Anjou et du Maine*, t. IV.

— Notice biographique sur Mélingue, acteur et statuaire. In-12 de 8 p. avec vign. (Paris, impr. Morris.) Chez Roger.

Signé : J. E. Aubry.

— Douze lettres de Victor Louis, architecte du roi de Pologne et du duc de Chartres, auteur du grand théâtre de Bordeaux. 1776-1777. In-16 de 52 p. (Bordeaux, impr. Gounouilhou.) A Paris, chez Dumoulin.

Tiré à 210 exempl. Ces lettres sont détachées d'un ouvrage sur les objets d'art qui décorent et meublent les édifices civils et religieux de Bordeaux, par Ch. Marionneau.

— Notice biographique sur Lambert-François-Thérèse Cammas, peintre-ingénieur-architecte, par Guibal. In-8° de 16 p. (Toulouse, impr. Douladoure.)

Extr. des *Mém. de l'Acad. impér. des Sciences de Toulouse.*

— Peintres verriers de Troyes, par l'abbé Coffinet, chanoine de Troyes. In-4° de 36 p. avec fig. dans le texte. (Paris, impr. Claye.) Chez V. Didron.

Extr. des *Annales archéol.*, de Didron aîné, t. XVIII.

— L'art céramique et Bernard Palissy, par Émile Enjubault, conseiller à la Cour impér. de Riom, membre de l'Acad. de Clermont. Gr. in-8° de 184 p. (Moulins, impr. Desrosiers.)

II. Collections ; notices et extraits.

— Notice des peintures, sculptures et dessins de l'école moderne, exposés dans les galeries du Musée impérial du Luxembourg, par Fréd. Villot, conservateur des peintures. 3e édit. In-12 de XXXII et 49 p. (Paris, impr. Mourgues.)

— Notice des collections du Musée de marine exposées dans les galeries du Musée impérial du Louvre, par L. Morel-Fatio, conservateur adjoint des Musées impériaux. 1re partie. Musée naval. In-12 de XVI et 211 p. (Paris, impr. Mourgues.)

— Notice des tableaux exposés dans la grande galerie du Musée de Lyon, publ. par Augustin Thiériat, conservateur du Musée et du palais des Beaux-Arts. In-18 de 110 p. (Lyon, impr. Perrin.)

Comprenant 221 numéros.

— Notice historique sur le Musée de peinture de Nantes, d'après les documents officiels et inédits, par Henri de Saint-Georges, secrétaire en chef de la mairie. In-18 de XII et 252 p. (Nantes, impr. Guéraud.)

— Catalogue des tableaux des écoles espagnole, italienne, flamande,

hollandaise, allemande, française, exposés dans la galerie du Musée de la ville de Metz. In-12 de 24 p. (Metz, impr. Blanc.)

Comprenant 159 numéros.

— Notice des tableaux et objets d'art exposés au Musée de la ville de Toulon. In-18 de 54 p. (Toulon, impr. Aurel.)

— Catalogue du Musée de peinture et de sculpture donné par M. Achille Jubinal, député des Hautes-Pyrénées, à la ville de Bagnères-de-Bigorre. 1852-1857. In-12 de VI et 55 p. (Bagnères, impr. Plassot.)

Comprenant 583 numéros.

— Musées de la Hollande. Amsterdam et La Haye, par W. Burger. In-18 de XVIII et 332 p. (Paris, impr. Bourdier.) Chez madame Ve Renouard.

— Société archéologique d'Eure-et-Loir. Exposition archéol. et d'objets d'art à Chartres, du 10 au 31 mai 1858. 2e édit. Pet. in-8° de 132 p. Id. 3e édit. in-8° de 139 p. (Chartres, impr. Garnier.)

Comprenant 1406 et 1433 numéros.

— Exposition de Dijon, 1858. Beaux-Arts, industrie, agriculture. Catalogue général des objets et produits exposés dans les salles de l'ancien palais des ducs de Bourgogne. In-18 de XIV et 237 p. Id. 2e édit. In-12 de XVI et 367 p. (Dijon, impr. Rabutot.)

Comprenant 2153 numéros.

— Catalogue de la XVIIe exposition du Musée de Rouen, ouverte le 15 oct. In-12 de 105 p. (Rouen, impr. Surville.)

Comprenant 888 numéros.

— Exposition municipale de la ville du Havre. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture et dessin. In-18 de 62 p. (Le Havre, impr. Lemale.)

Comprenant 745 numéros.

— Exposition du centre de la France à Limoges. Agriculture, Industrie, Beaux-Arts. Catalogue officiel, publié par les soins de la commission générale. Juin 1858. In-8° de 115 p. (Limoges, impr. Chatras.)

— Musée de Nîmes. Exposition du 1er nov. 1858. Livret explicatif. In-8° de 19 p. (Nîmes, impr. Baldy et Roger.)

Comprenant 185 numéros

— Exposition des Beaux-Arts et de l'Industrie à Toulouse, dans les bâtiments municipaux de la rue Neuve-Saint-Aubin. Année 1858. Section des Beaux-Arts. Rapport. In-8° de 32 p. (Toulouse, impr. Douladoure.)

Signé : Florentin Astre.

— Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, etc., admis à l'exposition de la Société artistique des Bouches-du-Rhône dans les salles du Musée de Marseille. In-16 de 78 p. (Marseille, impr. Barlatier-Feissat.)

Comprenant 451 numéros.

— Société des Amis des Arts de Bordeaux. 7e année. 1858. Compte rendu de la commission administrative. In-8° de 24 p. (Bordeaux, impr. Gounoilhou.)

— Catalogue (premier) d'estampes, portraits et pièces historiques; règne de Louis XVI, aérostats, révolution de 1789, composant le cabinet de M. L***, rédigé par A. Rochoux. 1re partie. Dont la vente aura lieu les 22-24 nov. 1858. In-8° de 136 p. (Paris, impr. Maulde et Renou.) Chez Vignères.

Comprenant 1290 numéros.

— Catalogue (deuxième) d'estampes, composant le cabinet de M. L***, environ 3,500 pièces, portraits de peintres, sculpteurs, architectes, etc., caricatures et pièces diverses, rédigé par A. Rochoux; dont la vente aura lieu les 20-22 déc. In-8° de 48 p. (Paris, impr. Renou et Maulde.)

Comprenant 668 numéros.

— Catalogue d'estampes anciennes des trois écoles, provenant du cabinet de M. R. D***, dont la vente aura lieu les 19 et 20 nov. In-8° de 75 p. (Paris, impr. Renou et Maulde.) Chez Vignères.

Comprenant 278 numéros.

— Catalogue des livres, tableaux, dessins, gravures et curiosités, composant le cabinet de feu M. Saint-Félix Seheult, architecte du dép. de la Loire-Inférieure, dont la vente se fera à Nantes le lundi 15 nov. et jours suivants. In-8° de VIII et 111 p. (Nantes, impr. Busseuil). A Paris, chez Pottier.

Comprenant 709 numéros pour les livres, et 223 pour les tableaux, dessins, gravures, curiosités.

— Catalogue des livres, dessins et estampes, composant le cabinet de feu M. A.-P.-M. Gilbert, homme de lettres, membre de la Soc. des Antiq. de France. Précédé d'une notice biogr. par Dusevel, et suivi d'appréciations sur la collect. iconogr. par Bonnardot. In-8° de XVIII et 176 p. (Paris, impr. Bonaventure et Ducessois.) Chez Delion.

Comprenant 848 numéros pour les livres, et 611 pour les dessins et estampes. Vente du 13 au 17 déc.

— Catalogue d'une coll. de manuscrits du XIe au XIVe siècle, sur peau vélin, de jeux de cartes anciens, etc., dont la vente se fera le 13 juill. In-8° de 17 p. (Paris, impr. Pommeret et Moreau.) Chez Techener.

Comprenant 121 numéros.

— Description des médailles grecques et latines du Musée de la ville de Toulouse; précédée d'une introduction à l'étude des médailles antiques, par Casimir Roumeguere, numismate. In-18 de 215 p. (Toulouse, impr. Chauvin.) A Paris, chez Didron.

— Catalogue des Monnaies antiques, grecques et romaines, composant la précieuse collection de Tochon d'Annecy, membre de l'Institut, dont la vente aura lieu en son hôtel les 17 déc. et jours suivants. In-8° de 87 p. (Paris, impr. Maulde et Renou.) Chez Rollin.

Comprenant 1,195 numéros.

— Classement de monnaies françaises du XIVe et du XVe siècle, trouvées sur le territoire des communes de Beaufait et de Monlicent, arrondissement de Mortagne (Orne), par de B. de Ste-G***. In-8° de 44 p. (Mortagne, impr. Loncin et Daupeley.)

— Compositions antiques dessinées, gravées et publiées par Jules Bouchet, architecte. 2e édit. In-4° obl. de 14 p. avec 16 pl. (Paris, impr. Claye.)

— Histoire de France, d'après les documents originaux et les monuments de l'art de chaque époque, sous la direction de Henri Bordier, ancien archiviste aux Archives de l'Empire, et d'Édouard Charton. Livr. 1 à 20. In-8° à 2 col., 160 p. avec vignettes. (Paris, impr. Best.)

L'ouvrage se composera de 2 vol. publ. en 150 livrais., conten. un grand nombre de gravures sur bois.

— Le monde en estampes. Types et costumes des principaux peuples de l'univers, lithogr. par J. Bocquin, d'apr. les dessins de Leloir et Fossey. Texte par Elis. Muller. In-4° obl. de 55 p. avec 24 lith. (Paris, impr. Raçon.) Chez Bedelet.

— Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle, manuscrit publié en fac-simile, annoté, précédé de considérations sur la renaissance de l'Art français au XIXe siècle et suivi d'un glossaire, par J.-B.-A. Lassus, architecte de Notre-Dame de Paris, de la Sainte-Chapelle, etc. Ouvrage mis au jour après la mort de M. Lassus, conformément à ses MSS, par Alf. Darcel. In-4° de XXII et 232 p. avec 64 pl. (Paris, impr. impér.) Chez Delion.

— Les Trésors de l'Art, par J.-G.-D. Armengaud, fondateur de l'Histoire des Peintres. Gr. in-4° de X et 92 p., avec 47 grav. angl. (Paris, impr. Lahure.)

— Galerie du Palais-Royal, publ. par Henri Heims. Livrais. 1 à 3. Gr. in-4° à 2 col., 18 p. avec 15 pl. (Paris, impr. Remquet.) Chez Tardieu.

Sera publ. en 68 livr. compren. 340 pl.

— Collection archéologique du prince Pierre Soltykoff. Horlogerie, descript. et iconogr. des instruments horaires du XVIe siècle, précéd. d'un abrégé histor. de l'horlogerie au Moyen-âge et pendant la Renaissance, suivi de la bibliogr. complète de l'art de mesurer le temps depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, par Pierre Dubois, auteur de l'Hist. et Traité de l'Horlogerie. In-4° de 218 p. avec 10 pl. (Paris, impr. Claye.) Chez Didron.

— Architecture civile et domestique au Moyen-âge et à la Renaissance. Dessinée, décrite et publ. par Aymar-Verdier, architecte du gouvernement, et par le dr F. Cattois. T. II. Livr. 44 à 59. In-4°, p. 73-244, avec pl. (Paris, impr. Claye.) Chez Didron.

— Description iconographique des vitraux peints de l'église conventuelle des sœurs de la Providence de Ruillé-sur-Loire (Sarthe), au diocèse du Mans, par l'abbé Lottin, chanoine de l'église du Mans. In-8° de 100 p. avec 2 pl. (Le Mans, impr. Monnoyer.)

— Les vitraux de la cathédrale de Tournay, dessinés par J.-B. Capronnier et mis sur pierre par J. de Keghel, avec un texte histor. et descript., par Descamps, vicaire génér. de l'évêché de Tournay, et Le Maistre d'Anstaing, membre de la commission de restauration de la cathédrale. In-fol. de 14 p. avec 14 pl. (Paris, impr. Pommeret et Moreau.)

— Les vitraux des églises de Châlons-sur-Marne. Étude et descrip., par Ed. de Barthélemy, membre corresp. du comité de l'Hist. de la Langue et des Arts de la France. In-8° de 48 p. (Reims, impr. Regnier.) A Paris, chez Didron.

— L'Art industriel. Album pratique d'ornements et d'accessoires décoratifs modernes, relatifs aux constructions économiques, etc., dirigé par C.-A. Oppermann, ancien ingénieur des ponts et chaussées. Gr. in 4° à 2 col., 12 p. avec 20 pl. — 2e année. Janv. à juin 1858, 12 p. avec 22 pl. (Paris, impr. Thunot.) Chez Dalmond et Dunod.

Paraissant tous les mois par livrais. de 4 à 8 pl. avec texte.

— Annales archéologiques, publiées par Didron aîné, secrétaire de l'ancien Comité historique des arts et monuments. T. II. De janv. à déc. 1845, 2e édit. In-4° de 374 p. et grav. (Paris, impr. Claye.) Chez V. Didron.

Les *Annales archéol.* de M. Didron aîné, paraissant tous les deux mois par livr. de 7 à 8 feuill., avec pl. gravées, forment aujourd'hui XVIII volumes.

— L'Art en province, revue du Centre. Littérature, histoire, voyages, archéologie. 1er vol. 1857-1858. In-4° à 2 col. 292 p. avec 11 pl. (Moulins, impr. Desrosiers.) A Paris, chez Derache.

Paraissant le 10 de chaque mois par livrais. de 3 feuilles de texte, illustrées de grav. en bois, et avec 1 pl. grav. ou lithogr.

— Revue générale de l'Architecture et des travaux publics, journal des architectes, des archéologues, etc., publ. sous la direct. de César Daly, architecte. 14e vol. 17e année. Gr. in-4° à 2 col. 216 p. avec pl. (Montmartre, impr. Pilloy.)

Paraît une fois par mois, place St-Michel, n° 8.

— Le Moniteur des Arts, revue des expositions et des ventes publiques, paraissant tous les samedis. 1re année. N° 1. Samedi 6 nov. 1858. In 4° à 3 col. 8 p. (Paris, impr. d'Aubusson et Kugelman.)

Publiant toutes les semaines les prix de vente des principaux objets d'art et de curiosité, tableaux, livres, dessins, gravures.

— Feuille archéologique, historique et provinciale, paraissant tous les mois. N° 1. Août 1858. Publ. par Eug. Meugnot. In-8° de 4 p. (Paris, impr. Pommeret et Moreau.)

Cat. de livres relatifs à l'Archéologie ancienne et moderne, aux Beaux-Arts, etc.

III. Statistique monumentale ; archéologie.

— Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. 2e vol. 1857-1858. In-8° de 341 p. avec 6 pl. (Strasbourg, impr. Berger-Levrault.)

— Les Anciennes Maisons des rues de la Chaise, du Champ-de-l'Alouette, des Champs-Elysées, des Charbonniers, de Charenton, Charlemagne, Charlot, et de l'Avenue des Champs-Élysées. In-16 de 32 p. — Des rues Charlot, Chanoinesse, Château-Landon, Chaudron et Chauchat. In-16 de 32 p. —

Des rues du Chaume, de la Chaussée-d'Antin, de la Chaussée-des-Minimes et du Cherche-Midi. In-16 de 32 p. — Des rues du Chemin-Vert, Childebert, Choiseul, des Ciseaux, de la Cité et de la Clef. In-16 de 32 p. — Des rues de Clery, Clichy, Clocheperche, du Cloître-St-Méry, Clopin, du Clos-Bruneau, du Clos-Georgeau, Clovis, de Cluny et Cocatrix. In-16 de 32 p. (Paris, impr. Pommeret et Moreau.)

Notices faisant partie de l'ouvrage : *Anciennes Maisons de Paris sous Napoléon III*, par Lefeuve.

— Album pittoresque de l'arrondissement de Châtillon-sur-Seine. Ouvrage artist. et histor., par E. Nesle. In-fol. de 68 p. (Châtillon-sur-Seine, impr. Lebeuf.)

Sera publié en 24 ou 25 livr., chacune conten. 3 pl. avec texte.

— Les monuments de Seine-et-Marne. Descript. histor. et archéol., et reproduction des édifices relig., milit. et civils du départ., par Am. Aufauvre et Ch. Fichot. In-fol. de IV et 208 p., avec pl. (Troyes, impr. Caffé.)

— Notice historique et archéologique sur le château et la ville de Château-Thierry, par P.-J. Delbarre, membre des Soc. archéol. de Laon et de Soissons, et E.-A. Bouvenne, membre de la Soc. arch. de Soissons. In-8° de 24 p. avec 3 pl. (Château-Thierry, impr. Demimuid.)

— Notre-Dame de Reims, par Ed. de Barthélemy. Notice. In-8° de 12 p. (Amiens, impr. Caron et Lambert.) A Paris, chez Pringuet.

Extr. de la *Revue de l'Art chrétien.*

— Étude sur l'hôtel de ville de Saint-Quentin, par Ch. Gomart. In-8° de 16 p. avec fig. (St-Quentin, impr. Dolloy et Penet.)

— Promenade artistique en chemin de fer, de Rouen au Havre, par Alex. Fromentin. In-8° de 31 p. (Rouen, impr. Brière.)

— Millencourt. Extrait des notices histor., topogr. et archéol. sur l'arrond. d'Abbeville, par E. Prarond. Petit in-8° de 32 p. (Abbeville, impr. Housse.)

— La Ville d'Abbeville, ses souvenirs historiques, ses monuments et ses hommes dignes de mémoire, par H. Dusevel, lauréat de l'Institut. In-8° de 55 p. et 2 pl. (Amiens, impr. Caron et Lambert.)

Septième livraison de l'ouvrage intitulé : *le Dép. de la Somme*, illustré de dessins, par L. Duthoit.

— Notice sur l'église et l'abbaye de Saint-Pierre-sur-Dive et sur les associations pieuses pour la construction des églises au XIIe siècle, par Florent Richomme, membre corresp. de l'Acad. de Caen. In 8° de 31 p. (Falaise, impr. Trolonge-Levavasseur.) A Paris, chez Lecoffre.

— Discours histor. sur la châtellenie et sur le château de Chenonceaux, publié par le prince Aug. Galitzin, membre corresp. de la Soc. archéol. de Touraine. In-4° de 45 p. (Tours, imp. Ladeveze.)

Extr. du t. IX des *Mém. de la Soc. Archéol. de Touraine.*

— Guide historique et pittoresque du voyageur en chemin de fer. Prome-

nade dans l'Ain, par un Dauphinois. In-8° de IX et 785 p. avec une carte. (Lyon, impr. L. Perrin.)

La dédicace est signée : E. Q.

— Des Anciennes Maisons de la ville de Bourg. Fragment lu à la Société impériale d'émulation de l'Ain, par E. Milliet, membre de cette Société. In-18 de 24 p. (Bourg-en-Bresse, impr. Milliet-Bottier.)

— Les Origines historiques de la ville de Vannes, de ses monuments, communautés religieuses et établissements de bienfaisance, de ses armoiries, des noms de ses rues, par Alf. Lallemand, juge de paix du canton est de Vannes. In-18 de 360 p. (Vannes, impr. Galles.)

— Notice histor. et descript. sur les faubourgs et la paroisse Saint-Pierre de Nancy, par l'abbé Marchal, curé de la paroisse. In-8° de 56 p. (Nancy, impr. Lepage.)

— Essai historique sur Beaufremont, son château et ses barons, par Chapellier, instituteur. In-8° de 140 p. (Épinal, impr. Gley.)

Extr. des *Annales de la Soc. d'émulation des Vosges*, t. IX.

— Notice sur la cathédrale de Strasbourg. 5e édit., revue et augm. In-12 de 36 p. (Strasbourg, impr. Silbermann.)

— Le château d'Oberbronn. In-8° de 16 p. (Strasbourg, impr. Berger-Levrault.)

Signé : L. Spach. Extr. du bulletin : *les Monuments historiques.*

— Le comté de Dagsbourg, aujourd'hui Dabo (ancienne Alsace), archéol. et histoire, par Dugas de Beaulieu, de la Soc. impér. des Antiq. de France. 2e édit. augm. In-8° de 328 p. avec 7 pl. et un tabl. (Paris, impr. Lenormant.)

— Le Capitole et la salle des Illustres, petit guide histor. à l'usage des visiteurs, par Marcel Briol. In-8° de 16 p. (Toulouse, impr. Cazaux.)

—Étude archéologique sur le Moyen-âge, ou l'Église de Solliés-Ville (Var), par D. Rossi, membre de plusieurs Soc. savantes. 2e édit. augm. In-8° de 24 p. (Toulon, impr. Baume.) Chez Monge.

— Itinéraire histor. et archéol. de Philippeville à Constantine, présentant le tracé de l'ancienne voie romaine, etc., par V.-A. Malte-Brun, secrétaire de la comm. centrale de la Soc. de géographie. In-8° de 44 p. avec carte. (Paris, impr. Thunot.)

Extr. des *Nouv. Annales des Voyages*, juill. 1858.

— Bade et ses environs, dessinés d'après nature, par Jules Coignet, avec des Notices par A. Achard. Gr. in-fol. de 68 p. avec vign. (Paris, imp. Martinet). Chez Hachette.

— Voyage pittoresque en Allemagne, partie méridionale, par Xavier Marmier. Illustrations de Rouargue frères. Gr. in-8° de 504 p. avec 24 grav. (Paris, impr. Bourdier.) Chez Morizot.

— Égypte et Nubie. Sites et monuments les plus intéressants pour l'étude

de l'art et de l'histoire. Atlas photographié, accomp. de plans et d'une table servant de complém. à la grande Descript. de l'Égypte, par Félix Teynard, ingénieur civil. Introduction. 4 p. 1re part. Égypte, explicat. des pl. I à LXXXIII. 12 pages. 2e part. Nubie, explic. des pl. LXXXIV à CLX. (Paris, imp. Martinet.) Chez Goupil.

— Congrès archéologique de France. Séances générales tenues à Mende, à Valence et à Grenoble, en 1857, par la Soc. franç. d'archéol. pour la conservation des monum. histor. In-8° de LX et 388 p. avec vign. (Caen, impr. Hardel.) A Paris, chez Derache.

T. XXI de la collection.

— Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie. 2e série. T. V. In-8° de 720 p. et 7 pl. (Amiens, impr. Ve Herment.) A Paris, chez Dumoulin.

T. XV de la collection.

— Société académique des Hautes-Pyrénées. Questionnaire archéologique pour le départ. des Hautes-Pyrénées. In-8° de 8 p. (Tarbes. impr. de Talmon.)

— Mémoires de la Soc. archéol. de l'Orléanais. T. IV. Gr. in-8° de 467 p. avec atlas in-4° de 14 pl. (Orléans, impr. Jacob.) A Paris, chez Derache.

— Mémoires de la Société archéolog. et histor. des Côtes-du-Nord. T. II, 2e part. In-8° de 193 à 388 p., avec 2 pl. (Saint-Brieuc, imp. Prudhomme.)

— Société archéol. et histor. de la Charente. Compte rendu des séances mensuelles de juin, juillet et août 1858, par Ed. Sénemaud. In-8° de 32 p. (Angoulême, imp. Trugier.)

— Mélanges d'histoire et d'archéologie bretonnes. T. II. 3e part., in-12, p. 217-324. (Rennes, imp. Casel.) Chez Ganche.

Signé P. D. V. Extr. du *Journal de Rennes*.

— Excursion archéologique sur quelques-unes des montagnes de Pagus Ariebrignus. In-8° de 8 p. (Beaune, imp. Lambert.)

Signé : Abord-Belin, membre de la comm. d'Antiquités de la Côte-d'Or.

— Archéologie pyrénéenne; antiquités religieuses, hist., milit., artist., domest. et sépulcrales, d'une portion de la Narbonnaise et de l'Aquitaine, nommée plus tard Novempopulanie, ou monuments auth. de l'hist. du sud-ouest de la France, depuis les anciennes époques jusqu'au XIIIe siècle, par Alex. du Mege (de La Haye), ancien officier du génie. T. I, 1re part. in-8° de CLXXVI et 108 p. (Toulouse, imp. Lamarque et Rives.) A Paris, chez Derache.

— Étude sur Stora, port de Philippeville (l'ancienne Rusicade), par de La Mare, chef d'escadron d'artillerie en retraite. In-8° de 65 p. avec 2 pl. (Paris, imp. Lahure.)

Extr. du t. XXIV des *Mém. de la Soc. impér. des Antiq. de France*.

— Mémoire sur les antiquités d'Avallocium, par Lejeune, précédé d'un article nécrol. sur cet antiquaire. In-8° de 30 p. (Chartres, imp. Garnier.)

— Note sur différents objets d'antiquité recueillis à Ypré-l'Évêque (Sarthe), en 1857. In-8° de 9 p. avec pl. (Angers, impr. Cosnier et Lachèse.)

Signé : Édouard Guéranger. Extr de la *Rev. de l'Anjou et du Maine*, t. III.

— Notice sur les ruines d'un monument gallo-romain, qui a existé au Jardin des Plantes, de Lyon, et dont les restes ont été pris, jusqu'à présent, pour ceux d'une naumachie, par Comarmond. In-8° de 40 p. (Lyon, imp. Vingtrinier.)

— Antiquités de Jublains. Rédaction d'un plan général et documents nouveaux, par Blanchetière, inspecteur de la Soc. franç. d'Archéol. pour le dép. de l'Indre. In-8° de 23 p. avec 3 pl. (Caen, impr. Hardel.)

Extr. du *Bulletin monumental* de M. de Caumont.

— Le Théâtre de Champlieu, par Peigné-Delacourt, membre corresp. de la Soc. impér. des Antiq. de France. In-8° de 39 p. avec 8 pl. (Noyon, impr. Andrieux-Letellier.)

— Le Théâtre de Champlieu. In-8° de 7 p. (Paris, impr. Lahure.)

Extr. de la *Revue archéologique*, XVe année, signé : Caillette de l'Hervilliers, de la Soc. des Antiq. de Picardie.

— Construction d'une Notre-Dame au XIIIe siècle, suivie des comptes de l'œuvre de l'église de Troyes au XIVe siècle, par l'auteur des Archives curieuses de la Champagne (Alex. Assier). In-12 de 60 p., avec bois dans le texte. (Troyes, impr. Bouquot.) A Paris, chez Aubry.

2e liv. de la *Bibliot. de l'Amateur champenois.*

— Étude archéol. sur le Moyen-âge, ou l'église de Solliés-Ville (Var), par D. Rossi, membre de plus. Soc. sav. In-8° de 23 p. (Toulon, impr. Aurel.)

— Lettre à M. E. Hucher sur l'iconographie de quelques saints de Bretagne. In-8° de 9 p. (Amiens, impr. Caron et Lambert.)

Signé : Anat. de Barthélemy. Extr. de la *Revue de l'Art chrétien.*

— Tombeau de saint Dizier, évêque et martyr, par Anat. de Barthélemy. In-8° de 8 p. avec fig. (Paris, impr. Claye.) Chez Victor Didron.

— Études sur les carrelages historiés du XIIe au XVIIe siècle en France et en Angleterre, par Alf. Rancé, correspond. du minist. de l'inst. publ., livr. 1 à 7. In-4° de 64 p. avec 28 pl. (Strasbourg, impr. Silbermann.) A Paris, chez Bance.

Sera publié en 20 liv. contenant chacune une feuille de texte et 4 pl.

— Reliquaire byzantin de Limbourg-sur-Lahn, par l'abbé Ibach, vicaire de la cathédrale de Limbourg. In-4° de 15 p. avec 3 pl. (Paris, imp. Claye.) Chez Vict. Didron.

Extr. des *Annales archéologiques* de Didron.

— Note sur un reliquaire du XIIe siècle, appartenant à l'église de Molsheim et conservé au presbytère de cette ville. In-8° de 16 p. avec une lith. (Strasbourg, imp. Berger-Levrault.)

Par l'abbé Straub, professeur au petit séminaire.

— Notice sur un reliquaire, donné, en 1680, aux Hurons de Lorette en la Nouvelle France, par le chapitre de l'église de Chartres, par Doublet de Bois-

thibault, correspondant du Comité des travaux historiques. In-8° de 6 p. avec pl. (Paris, impr. Lahure.)

Extr. de la *Revue archéologique*, 15e année.

— Notice sur les sépultures gallo-romaines du faubourg Charlet, à Bourges, par de La Chaussée, membre titulaire. In-8° de 7 p. avec une pl. (Bourges, impr. Jollet-Souchois.)

Extr. du t. Ier des *Mém. de la Comm. histor. du Cher*.

— Le Cimetière mérovingien de Vendhuile. In-8° de 8 p. (Laon, impr. Fleury.)

Signé : Ch. Gomart.

— Bas-relief en ivoire et cercueils en plomb de l'époque gallo-romaine, trouvés à Beauvais. In-8° de 12 p. (Paris, impr. Lahure.)

Signé : Mathon. Extr. de la *Révue archéolog.*, 15e année.

— Notice sur les principaux monuments funéraires de l'église paroissiale d'Avesnes. In-8° de 16 p. (Avesnes, impr. Dubois-Viroux.)

Signé : Michaud aîné.

—Notice sur les cloches de Bordeaux, et, en particulier, sur celles de l'église Notre-Dame, par l'abbé J.-B. Pardiac. In-8° de 56 p. (Caen, imp. Hardel.)

Extr. du *Bulletin monumental*, publ. par M. de Caumont.

— Études de mythologie et d'archéologie grecques d'Athènes à Argos, par Alex. Bertrand, ancien membre de l'École française d'Athènes. In-12 de IV et 297 p. (Rennes, impr. Catel.)

— Les Catacombes de Rome. Discours de réception prononcé par M. Morren, doyen de la faculté des sciences de Marseille, lu en séance publique, le 15 mai 1856. In-8° de 36 p. (Marseille, impr. Barlatier-Fessat.)

— Le Piramidi d'Egitto. Osservazioni di Gius. de Nizzoli, cav. di varii ordini, en relazione ad un articolo inserito nell' appendice delle Osservatore triestino, n° 61, 1845. Secunda ediz. In-12 de 54 p. (Paris, impr. Claye.)

— Notice sur quelques antiquités relatives au basilico-grammate Thouth ou Teti..., pour faire suite au Mémoire de M. Samuel Birch, sur une patère égyptienne du Musée du Louvre, par Théodule Devéria. In-8° de 27 p. (Paris, impr. Lahure.)

— Étude sur une stèle égyptienne, appartenant à la Bibl. impér., par le vicomte E. de Rougé, membre de l'Institut. In-8° de 226 p. et une pl. (Paris, Impr. impér.)

Extr. du *Journal asiatique*, août 1856, août 1857 et juin-septembre 1858.

— Memoria sopra di un cubito marmoreo della raccolta di monumenti egizj era esistente in Firenze, di proprieta del signor Nizzoli. In-8° de 20 p. avec pl. (Paris, impr. Claye.)

Extr. du t. XXXIII de la *Bibliotheca italiana*.

— Troisième note sur la pierre gravée, trouvée dans un tumulus américain. In-8° de 5 p. (Paris, imp. Martinet.)

Extr. du *Bullet. de la Soc. de géographie*. Signé : Jomard.

— Épigraphie de l'antique Vésone, ou l'importance et la splendeur de cette cité, établies d'après ses monuments, par l'abbé Audierne, inspect. des monum. hist. du départ. de la Dordogne. In-8° de 90 p. (Périgueux, impr. Dupont.)

— Notes sur quelques inscriptions du Moyen-âge de la ville de Vienne en Dauphiné, par Alfred de Terrebasse. In-8° de 41 p. avec une pl. (Vienne, impr. Roure.)

— Mémoire sur quelques inscriptions médiomatriciennes, par Ch. Klein, de Mayence (texte latin), suivi de : Rapport sur un mém. de M. Klein, lequel a pour titre : Inscript. mediomatricorum nonnullæ, par Vict. Simon. In-8° de 16 p. (Metz, impr. Blanc.)

Extr. des *Mém. de l'Acad. impér. de Metz*, 1857-58.

— Inscriptions du monastère de Saint-Étienne, à Strasbourg. In-8° de 24 p. (Strasbourg, impr. Berger-Levrault.)

Signé : Jung, professeur et bibliothécaire. Extrait du bulletin : *les Monuments historiques.*

— Nouvelle explication d'une médaille antique, ayant une triple inscription hébraïque, latine et grecque, par D. Cahen, grand rabbin à Marseille. In-8° de 8 p. (Metz, imp. J. Mayer.)

— Numismatique de l'Arménie dans l'antiquité, par Victor Langlois, membre de l'Acad. imp. d'Archéologie de Saint-Pétersbourg, chargé par le gouververnement français de l'exploration de l'Arménie pendant les années 1852-53. In-4° de XXXII et 87 p. avec 6 pl. (Paris, imp. Pommeret et Moreau.) Chez Durand.

Bibliothèque arménienne, publié par Ed. Dulaurier.

— Les Jetons des maires de Nantes, par Dauban, conservateur adjoint du Cabinet des estampes de la Bibliot. imp. In-8° de 23 p. avec pl. (Nantes, imp. Gueraud.)

Extr. de la *Revue des provinces de l'Ouest*, 5e année.

— Sceaux des archives de la préfecture du dép. de la Moselle. In-8° de 6 p. avec fig. (Metz. impr. Delhalt.)

Notice signée G. B.

FIN DU TOME HUITIÈME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE HUITIÈME VOLUME.

OCTOBRE 1858 A MARS 1859.

Pages.

COMMENT LES GRAVEURS ONT INTERPRÉTÉ LES OEUVRES DE NICOLAS POUSSIN, par *G. Duplessis* 6

LE TOMBEAU DU DUC DE MONTMORENCY à Moulins, par *A. de Montaiglon* 30

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS, suite, par *A. Bonnardot* . . 45

COURONNEMENT DE VOLTAIRE, par *Faucheux* 61

EXPOSITION D'AVIGNON, par *L. Lagrange*. 67

BIBLIOGRAPHIE. — Poussin, par *G. D.* 78

CHRONIQUE. — Renseignements sur quelques peintres anciens. — Quentin Massys, Hendrik de Keijser et Jérôme du Quesnoy, graveurs en médailles. — L'école hollandaise moderne et M. Roelofs. — Un inventaire d'objets d'art au XVIIe siècle. — Le frère capucin Bonaventure, peintre — La galerie d'Arenberg. — Découverte de gravures antérieures à 1452. — Les statues du jardin des Tuileries — Nécrologie, etc. . 81

LETTRES A M. PAUL LACROIX, à propos de l'ouvrage de M. de Laborde, VI, par *M. C. Marsuzi de Aguirre*. 97

GERARD DE HAARLEM, par *J. Renouvier*. 113

QUELQUES PAGES SUR M. A.-P.-M. GILBERT, par *A. Bonnardot* . 122

CATALOGUE DES TABLEAUX DE BUCKINGHAM PALACE, par *W. Burger*. 135

DOCUMENTS INÉDITS SUR LES ARTISTES FRANÇAIS, XVII. . 165

EXPOSITION DES BEAUX-ARTS à Toulouse, par *Horsin Déon*. . 167

BIBLIOGRAPHIE. — *Musées de la Hollande. Amsterdam et La Haye*, par W. Burger. — *Philosophie des Beaux-Arts appliquée à la peinture*, par D. Sutter. — *Les Arts et des Artistes en Espagne* jusqu'à la fin du XVIIe siècle, par Édouard Laforge 177

CHRONIQUE. — Le tombeau du maréchal de Saxe. — La statue de Louis XIV, par le Bernin. — Les académistes écuyers et les académistes peintres. — Le musée d'Alençon. — Le *trucage*. — L'Académie des Beaux-Arts. — L'Académie de Belgique. — Nécrologie, etc. . . 183

PROGRÈS DE LA GRAVURE SUR BOIS EN FRANCE, par *A. Michiels*. 193

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS, suite, par *A. Bonnardot* . . 202

L'ABBAYE DE SOLESMES, par *F. de Fontaine* 213

MOYENS DE PRÉSERVER LES MARBRES EXPOSÉS A L'AIR, par le Dr *E. Robert*. 219

Pages.

NOTE SUR UN PASSAGE DE PLINE, par *Chazot*. . . . 226

MÉMOIRE POUR SERVIR A L'ÉLOGE DE M. OUDRY . . . 234

SUPPLÉMENT A LA RELATION DE CE QUI S'EST PASSÉ EN L'ÉTABLISSEMENT DE L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE, par *Jean Rou*. 238

ABRAHAM BOSSE, suite, par *G. Duplessis*. 256

CHRONIQUE. — Les nouveaux tableaux espagnols au Louvre. — Le tombeau de saint Bénigne à Dijon. — La Sainte Famille de Saventhem, par Van Dyck. — Corrége et Raphaël. — Les Chronogrammes. — Paolo Veronese. — Abailard et Héloïse. Prix de tableaux. — Nécrologie, etc. 264

REMBRAND, discours sur sa vie et son génie, avec un grand nombre de documents historiques, par le Dr *P. Scheltema*. . . . 273

LETTRES A M. PAUL LACROIX, à propos d'un livre de M. de Laborde, VII, par *M. C. Marsuzi de Aguirre*. 300

DÉCOUVERTE DE DEUX GRAVURES ANTÉRIEURES A LA PAIX DE FINIGUERRA, par *C. De Brou* 313

AMEUBLEMENT DU ROI A VERSAILLES, par *de Soucy*. . . 325

ABRAHAM BOSSE, fin, par *G. Duplessis* 339

CHRONIQUE. — Un célèbre amateur des Beaux-Arts sous Louis XV. — René Magol, peintre bordelais. — Rétif de la Bretonne. — Girodet-Trioson et Germain Pilon. — Expositions. — Nécrologie. — Ventes publiques. 358

REMBRAND, etc., suite, par le Dr *P. Scheltema*. . . . 369

CATALOGUE DE LA GALERIE D'ARENBERG A BRUXELLES, par *W. Burger* 391

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES DE J.-G. MOITTE, statuaire, par *J. Le Breton* 419

ANTOINE RENOU, peintre, par *N. Ponce* 425

CATALOGUE DE L'OEUVRE DES CUVILLIÉS PÈRE ET FILS, par *Bérard*. 429

L'OEUVRE DE GOYA, par *G. Brunet* 450

CHRONIQUE. — Jan van der Meer, de Delft. — L'inscription de la statue de Guillaume Du Bellay, par Germain Pilon — Rubens n'est pas né à Cologne. — Acquisition du musée de l'hôtel Cluny. — Expositions. — Nécrologie. — Ventes publiques, etc. 454

LETTRES A M. PAUL LACROIX, à propos d'un livre de M. de Laborde, VII (suite), par *M. C. Marsuzi de Aguirre* 465

REMBRAND, etc., fin, par le Dr *P. Scheltema* 485

DEUX NIELLES FLAMANDS, par *C. De Brou*. 517

CATALOGUE DE LA GALERIE D'ARENBERG, fin, par *W. Burger*. 522

VENTES PUBLIQUES. 537

NÉCROLOGIE. 543

LISTE DES OUVRAGES RELATIFS AUX BEAUX-ARTS, publiés en France pendant le second semestre de 1858 544

FIN DE LA TABLE.

N
2
R47
t.8

Revue universelle des arts

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY